MARBURGER BEITRÄGE
ZUR
ROMANISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

EDUARD WECHSSLER

HEFT X

ERNST BERNEBURG

CHARAKTERKOMIK BEI MOLIÈRE

MARBURG A. L. 1912

VERLAG VON ADOLF EBEL

FRÜHER O. EHRHARDT'S UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG



CHARAKTERKOMIK BEI MOLIÈRE

VON

ERNST BERNEBURG

MARBURG A. L. 1912

VERLAG VON ADOLF EBEL

FRÜHER O. EHRHARDT'S UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG

Inhalt.

Einleitung

mit einer kritischen Betrachtung der wichtigsten Literatur zum Gegenstand.

Il y faut plaisanter, et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens sagt Dorante zur Verteidigung der Komödie in der *Critique de l'École des Femmes.* Als ein eigenartiges Unterfangen mag auch wohl der Versuch gedeutet werden, die Mittel näher zu betrachten, mit denen dies erreicht wird. Vielleicht dürfte uns aber gerade dies Verfahren einen Blick in das Kunstschaffen Molières gewähren und so zur Beleuchtung seiner künstlerischen Persönlichkeit beitragen.

Unter den vielen Arbeiten über Molière findet sich merkwürdigerweise kaum eine, die sich prinzipiell mit diesem wichtigen Problem befaßt. So bemerkt in jüngster Zeit noch Wolff in seiner Biographie des Dichters: „Eine umfassende Darstellung von Molières künstlerischer Eigenart, besonders auf psychologischer Grundlage steht noch aus".[1]) Als einzige Spezialarbeit steht eine Straßburger Dissertation „Das Komische bei Molière" von W. Öttinger zu Gebote. Wenn auch Öttinger das Verdienst zugesprochen werden mag, daß er die Frage im Zusammenhange in Angriff genommen hat, seine Arbeit bleibt doch nur ein schwacher Versuch und greift willkürlich Einzelheiten heraus. Er sucht von einem eigenartigen Standpunkte

---

[1]) Molière, München 1910, S. 617.



Eigenartiges zu erweisen: „Wir werden versuchen, bei einer Analyse der Lustspiele Molières, dem historischen Standpunkt, also der Originalität des Komischen bei Molière, Rechnung tragend, diese Frage vom Standpunkt des literarischen, ästhetischen, ethischen und psychologischen Bewußtseins unserer Zeit zu beantworten . . . ."[1]) „Bei dem historischen Urteil handelt es sich aber um den Erweis eines Fortschritts des komischen Dramas mit Molière über seine Vorgänger und des Zurückbleibens der Nachfolger hinter Molière".[2]) Dabei vergißt Öttinger, was hier gleich zu Anfang nachdrücklich betont werden muß, daß das Problem des Komischen nicht allgemein lösbar ist, sondern nur im begrenzten Rahmen einer Zeit. Der Mangel an Zeitverständnis ergibt seine ablehnende Haltung gegenüber aller niedrigen Komik, und sein ästhetischer Wertmaßstab, ob ein Stück heute noch gegeben werden kann, verleitet ihn zu einem schiefen Urteil über viele Stücke. Die häufige Feststellung der einfachen Tatsache, daß sich in diesem oder jenem Werk „auch recht lustige Szenen finden", fördert uns nicht; sie bekräftigt nur die Befürchtung, daß Öttinger das Wesen und die Tiefe von Molières Komik, besonders der Charakterkomik, und seiner komischen Kunst kaum erfaßt hat. Zieht man vollends die etwas breiten und bekannten Inhaltsangaben von Molières Stücken und denen seiner Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger ab, und außerdem die Urteile von A. W. Schlegel (!) und Voltaire, so teilt Öttingers Schrift das Schicksal mancher Arbeiten über den großen Franzosen, daß nämlich leider nicht viel übrig bleibt. Die angefügten Kapitel über Witz, Humor und die Moral im Komischen sind recht dürftig und wirken beinahe — komisch, weil hier, um mit Kant zu reden, „die plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts" eintritt.

---

[1]) S. 14/15. — [2]) S. 6.



Einen Beitrag zur Komik Molières gibt auch H. Schneegans in zwei Arbeiten, die besonders auf die Bedeutung des satirischen Elements in Molières Komödien hinweisen.[1]) Schneegans unterscheidet ein Naiv-Komisches, das nur durch Lachen unterhalten wolle, in den Possen und Intrigenkomödien, und ein Satirisch-Komisches, wobei ein Spott als sittlich berechtigt hinzukomme, in den Sitten- und Charakterlustspielen. Die Frage nach dem Vorkommen grotesker Elemente verneint er bis auf geringe Ausnahmen.

Über die satirische Färbung der Molièreschen Komik, und zwar bei seinen Bemerkungen über literarische Fragen, hat neuerdings, im Anschluß an Schneegans, aber ohne großen Gewinn, H. Hartmann in einer Tübinger Dissertation „Die literarische Satire bei Molière" gearbeitet. Dieser betont doch wohl zu sehr und etwas schief und einseitig, daß man sich „von Molières Größe als Mensch nur einen Begriff machen kann, wenn man sein Werk als das Werk eines Satirikers betrachtet", und daß „gerade die satirische Färbung einen Hauptvorzug der Komik seines Lustspiels darstelle". Wir hoffen den Wurzeln seiner Kraft und dem treibenden Element in einem anderen Bereich nachgehen zu können. Jedenfalls dürfte diese Spezialfrage nach dem satirischen Element nicht von entscheidender Bedeutung für die Bewertung von Molières Komik sein, wenn „auch die Muse des großen Komödiendichters eine satirische Saite auf ihrer Leier hat".[2]) Immerhin sind für die Zeit und für den Zeit- und Literaturkundigen diese satirischen Anspielungen von gewisser Bedeutung und in der Komödie zulässig, wo sie, ästhetisch abgetönt, als Mittel zur Erzielung von Komik auftreten und als Stoff künstlerisch bewältigt sind. Doch dürfen wir vor allem nie vergessen, daß Molière nicht Satiriker, sondern in erster Linie ein echter

[1]) 1. Groteske Satire bei Molière? Gröberband 1899. 2. Molière als Satiriker, Beilage zur Allgem. Ztg. 1899 Nr. 104/105. — [2]) Hartmann, S. 5.

Lustspieldichter und Menschendarsteller ist und sein will, und daß der Unterschied zwischen Komik und Satire überhaupt schwer festzuhalten sein dürfte.

Indirekt bietet H. Bergson einen kleinen Beitrag zu unserm Thema in seinem Buche *Le Rire.* Er will hier die wichtigsten komischen „Kategorieen" bestimmen, möglichst viel Tatsachen ordnen und daraus Gesetze ableiten. So unterscheidet er 1. Komik der Körperformen, 2. der Gebärde und Bewegung, 3. der Situation und der Worte, 4. des Charakters. Statt nun das Komische in der Realität des Lebens zu suchen und zu studieren, zieht er künstlerisch Bearbeitetes heran, besonders auch Molière, und sucht so zu einer Begriffsbestimmung zu gelangen. Bei diesem Bemühen, das Mannigfaltige aus einer Einheit abzuleiten, verfällt er in eine Art methodischen Monismus, dem viele Ästhetiker leider nicht entgangen sind, und sucht alles in eine Formel zu pressen: *du mécanique plaqué sur du vivant, automatisme, raideur* sind seine Schlagwörter. Nun „das Lächerliche wollte von jeher nicht in die Definitionen der Philosophen gehen — ausgenommen unwillkürlich —", sagt schon Jean Paul. Interessant ist es zu bemerken, wie Bergson sich in seinem induktiven Verfahren fast ganz hat von Molière leiten lassen und von dessen gegeißelter Unnatur[1]) ausgeht. So sagt er z. B.: *risible sera donc toute image qui nous suggérera l'idée d'une société qui se déguise et, pour ainsi dire, d'une mascarade sociale.*[2]) Die Ärzte und andere Pedanten leiten ihn so mit ihrem *automatisme professionnel.*[3]) Im Kapitel über die Charakterkomik bemerkt Bergson: *le comique exprime avant tout une certaine inadaption particulière de la personne à la*

---

[1]) Vgl. z. B. jene Schlagwörter und Molières Beschreibung einer Preziösen: *Il semble que tout son corps soit démonté, et que les mouvements de ses hanches, de ses épaules et de sa tête n'aillent que par ressorts (Critique 2).* — [2]) S. 45. — [3]) S. 55.



société[1]) und *Est comique tout personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres.*[2]) Diese *insociabilité* hat er richtig bei Molières Alceste festgestellt, wenn sie auch nur eine Eigenschaft von vielen ist, die ihn zum komischen Charakter stempeln. Dann fordert er: *il lui* [*le personnage comique*] *reste seulement à se mettre en règle avec la société*,[3]) um der Lächerlichkeit zu entgehen. Die Tatsache allein, daß Philinte und vor allem die Marquis dieser Forderung ja nachkommen und trotzdem komische Charaktere im Sinne Molières sind, gibt zu denken. Diesem Beispiel könnte man andere an die Seite setzen, wo, wie hier, eine an sich schon fragliche Feststellung zur Formel erhoben wird. Seine einseitige Theorie läßt ihn die Charaktere Molières durchaus einseitig darstellen, so den Tartuffe,[4]) den Avare.[5]) Auch die Nutzanwendung seiner Theorie von des Lachens *fonction utile qui est une fonction sociale*[6]) hat Anklänge an Molières zeitlich bedingte moralische Besserungstheorie und erinnert an Viviers zu viel gerühmten Aufsatz im Moliériste (*L'art de Molière*), den wir als nicht fördernd mit Schweigen übergehen. Der methodische Fehler seiner Definition zeigt, daß die Voraussetzungen noch nicht klar sind. Er zwingt uns, immer wieder hervorzuheben, daß das komisch wirkende Objekt, worin man Grund zum Lachen findet, nach Art, Wert, Ort, Zeit, Bildungsstufe, Individualität tausendfach verschieden ist. Leben läßt sich eben nicht in Formeln pressen. Einige orientierende Bemerkungen im nächsten Kapitel über unsere Stellung zum Problem des Komischen werden erkennen lassen, daß es auf den Standpunkt des bewertenden Betrachters ankommt. Da Bergson vor allem den *élan vital* bewertet, wird er stets die Richtigkeit seines Standpunktes vertreten können.

[1]) S. 136. — [2]) S. 137. — [3]) S. 141. — [4]) S. 147. — [5]) S. 144. — [6]) S. 8.



Le Breton kommt auf ein paar Seiten in Petit de Jullevilles Literaturgeschichte[1]) über einige ganz allgemeine flache Bemerkungen nicht hinaus.

„Zur Technik Molières" schreibt J. Bethge[2]) und sucht dem mehr Handwerksmäßigen seiner Kunst nachzugehen: Anlehnungen an stoffliche Vorbilder, Entlehnungen, Wiederholungen von Szenen und Vorkommnissen. Diese erprobten Mittel der Komik ordnet er in einem ersten Teile mechanisch in drei Gruppen: 1. Bühnenspiele (rein schauspielerischer Art), 2. Technische Mittel im Gespräch, 3. Parallelismus inhaltlich bedeutsamer Szenen. Ein zweiter Teil untersucht die Frage, wieweit Molière diese technischen Mittel selbständig erfunden hat, inwieweit er sie bereits anderorts fand und in welcher Ausdehnung er sie vorfand. „Bei Molières eminentem Sinn für das Komische ist anzunehmen, daß er, wenn er irgendwo einen Ansatz zu wirkungsvoller Komik erkannte, diesen aufgriff, um ihn mit genialer Meisterschaft erst auf den Gipfel der Komik zu erheben".[3]) Bethge sucht nun möglichst vielen Ansätzen auf die Spur zu kommen, sucht übereifrig nach literarischen Vorbildern, selbst bei Bühnenkniffen, die Molière überall hätte sehen können und deren Erfindung sogar naheliegt. Vieles ist eben Gemeingut der komischen Bühne. Wenn nun auch Technik noch keine Kunst ist und Bethge die Originalität, die Schöpferkraft Molières zu wenig berücksichtigt, so lassen sich jene zusammengestellten Gruppen unter einem anderen Gesichtspunkte doch zum Teil bequem benutzen.

Bethges Lehrer, H. Schneegans, weist in seinem „Molière" auch auf beliebte, häufig wiederkehrende Motive von Molières Komik kurz hin. Schneegans fragt auch, ebenso wie E. Rigal in seinem zweibändigen, etwas wortreichen *Molière*, gern nach den farcenhaften Elementen in den Stücken.

[1]) V: *Le comique de Molière.* — [2]) Zeitschrift für franz. Sprache und Lit. 21. — [3]) S. 277.



Gut und brauchbar sind einige Bemerkungen Lansons in seiner *Histoire de la Littérature Française* und in einem Aufsatz *Molière et la farce*[1]) und die Wolffs in einem Kapitel „Molière als Künstler und Mensch", während Brunetières *Époques*[2]) eine ablehnende Haltung in einem späteren Abschnitt von uns fordern.

Natürlich finden sich in anderen Arbeiten über Molière Andeutungen zu unserem Thema. Sie würden aber zusammengenommen noch kein geschlossenes Ganzes ergeben, da sich überall die Tatsache bemerkbar macht, daß das Wesen des Komischen bei Molière nicht von einem Kernpunkt aus betrachtet wird. Das kann nur die Weltanschauung des großen Komikers sein. Allerdings fehlte bislang eine befriedigende und systematische Behandlung dieses Grundproblems. Sie ist uns neuerdings durch E. Wechssler in seiner Arbeit „Molière als Philosoph"[3]) geworden. An sie knüpft das Hauptkapitel der vorliegenden Arbeit über die Charakterkomik an.

---

[1]) *Revue de Paris 1er mai 1901.* — [2]) *Études Critiques* VIII: *Les Époques de la Comédie de Molière.* — [3]) Universitäts-Programm Marburg 1910.

I. Kapitel.

Allgemeines über die Komödie und den komischen Dichter.

Molière läßt Dorante in der *Critique de l'École des Femmes*[1]) sagen: *Car, enfin, je trouve qu'il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver envers la fortune, accuser les destins et dire des injures aux dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes et de rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde.* Dies trifft im allgemeinen zu: gibt es doch auch mehr tragische als echte komische Dichter. Eine gewisse Polemik ist hier durch das in der Zeit notwendige Bemühen bedingt, seine Kunst in das rechte Licht zu rücken. Ähnlich bemerkt Schiller in „Naive und sentimentalische Dichtung" unter „Satirische Dichtung": „In der Tragödie geschieht schon durch den Gegenstand sehr viel, in der Komödie geschieht durch den Gegenstand nichts und alles durch den Dichter" und „Den tragischen Dichter trägt sein Objekt, der Komische hingegen muß durch sein Subjekt das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten". So ist die Komik das eigenste Gut des komischen Dichters. Wie es nun im täglichen Leben auch Sache des Betrachters ist, die Komik zu entdecken, so sind die Voraussetzungen für den Komödiendichter: scharfe Beobachtung der Umwelt, vertiefte Menschenkenntnis, um die Mängel der menschlichen Natur herausholen

[1]) Szene 6.

zu können, Weite und Klarheit des Blickes. Ästhetisch stehen aber Komödie und Tragödie auf gleicher Stufe und haben auch sachlich keinerlei Beziehung zueinander. So können wir Wolff nicht beistimmen, der die Tragödie als Schule der Komödie hinstellen möchte und die Komödie als „ein Gewächs des Niederganges", „ein Erzeugnis der Enttäuschung"[1]) bezeichnet. Wir freuen uns, hierin mit H. Schneegans[2]) einer Meinung zu sein. Wolff kam von seinem Shakespearestudium her, und für ein zu düsteres Bild der Zeit hätte er gern diese Theorie als Beweis beigebracht. Racine, der viel von Molière gelernt hat, vor allem dadurch, daß er seine Tragödie in der Familie spielen ließ, liefert das Gegenbeispiel: seinen *Britannicus* könnte man sogar als einen *Misanthrope redivivus* bezeichnen.

Wenn in dieser Weise das Wesen der Komödie verkannt wird, so geschieht es vielleicht durch ungenügende Klarheit über den Begriff der Komik. Nur mit klaren Begriffen kann man fruchtbringend wissenschaftlich arbeiten. Die folgende theoretische Auseinandersetzung über den Begriff der Komik soll nicht etwa zu einer Definition führen, sondern lediglich einer Begriffsbildung, einer Orientierung dienen. Sie verdankt Herrn Professor Dr. Wechssler, der über dies Problem eine eingehende Arbeit im Druck hat, reichste Anregung und Förderung. Er wies mir die Bahn, und ich habe mich bemüht, durch eigenes Interesse an den Dingen angeregt, über diese nicht ganz leichten Fragen weiter nachzudenken und die noch weniger leichte wissenschaftliche Literatur darüber teilweise durchzuarbeiten. „Die große Schwierigkeit bei psychologischen Reflexionen ist, daß man immer das Innere und Äußere parallel, oder vielmehr verflochten betrachten muß. Es ist immerfort Systole und Diastole, Einatmen und Ausatmen des lebendigen

[1]) Molière, S. 6. — [2]) Literaturblatt f. germ. und rom. Phil. 1910, 7 und Zeitschr. f. franz. Spr. und Lit. 36.



Wesens; kann man es auch nicht aussprechen, so beobachte man es genau und merke darauf".[1]) Dann wird man erkennen, daß man das Komische nicht an sich als eine feste Eigenschaft am Gegenstand fassen kann, sondern daß vielmehr der Mensch als der Ausgangspunkt anzusehen ist. Er entdeckt durch geistige Tätigkeit erst ein Komisches. Er ist auch hier das Maß aller Dinge. So bleibt das Komische sich nicht gleich, sondern ist wandelbar nach Zeit, Ort, Volksart, Bildung, kurz nach der Weltanschauung desjenigen, der durch bewertende Betrachtung erst etwas Komisches herausfindet. Bei diesem Problem ist ferner zweierlei zu scheiden: ein Verlachen und ein Belachen. Ein Verlachen (*le ridicule*) liegt da vor, wo irgend ein verborgener Unwert, Minderwert, ein Minus entdeckt wird. Bei dem Auffinden und der beurteilenden Stellungnahme diesem Verstoß, diesem Negativen gegenüber, ist aber immer das Positive, d. h. der Wertmaßstab, den der Betrachter anlegt, das Wichtigste. Er ist bedingt durch jenen Glauben an mehr oder minder hohe, innerlich gefühlte, zentrale Lebenswerte, auf die sich Weltanschauung gründet. Aus ihr folgt dann im letzten Grunde auch das Verlachen. Dies ist hier ein Leitgedanke für die Behandlung unseres Themas geworden. Beim Belachen (*le risible*) dagegen handelt es sich um einen jäh entdeckten Verstoß gegen das gewohnte Weltbild, gegen unsere Anschauungen, Erfahrungen und Überlieferungen von Weltordnung und Weltlauf: von Einheit, Identität, ursächlichem Zusammenhang und anderem. Als etwas Unerwartetes, Verblüffendes belachen wir dies, das durch scheinbare Fügung des Schicksals von außen gekommen ist. Doch auch beim Belachen ist wie beim Verlachen das Entdecken, Durchschauen und Verstehen des Komischen als ästhetische Tätigkeit des menschlichen Geistes die große Hauptsache. Bei solch einer

---

[1]) Goethe, Maximen und Reflexionen, IV.

Leistung bewahrt sich dann unser Geist seine Freiheit, bleibt rein von persönlichem Überlegenheitsgefühl, von Schadenfreude, von Tadelsucht und anderem, was den ästhetischen Genuß beeinträchtigen kann. Das ist der Hauptwert und die Bedeutung des Komischen im „geistigen Haushalte der Menschheit“. So wirkt das Lachen befreiend auf Gemüt und Geist gegenüber dem Druck des Alltagslebens, das oft so gebieterisch den Anspruch erhebt, ernst genommen zu werden. Im Lachen erheben wir uns für einen Augenblick siegreich über die Prosa des Lebens mit seinen Mühen und Sorgen, triumphieren über den Ärger und tragen hernach des Lebens Last umso leichter. W. Dilthey sagt: „Vorübergehend wird eine Gleichgewichtslage des Gefühls erreicht, in welcher gleichsam ein Feiertag des Lebens eintritt“.[1]) Damit gehört das Lachen als charakteristische Lebensäußerung des menschlichen Organismus vollberechtigt in unsere Kultur. Hier liegt Sinn und Wert des Lachens.

Zu allen Zeiten haben die Völker wie die einzelnen ein Bedürfnis hierzu empfunden, um sich dadurch von dem drückenden Ernste, der Bedeutungsschwere des Lebens zeitweilig zu befreien. Solch einem Bedürfnis sucht auch die Komödie höherer und niederer Art gerecht zu werden, indem sie sich bemüht, die Komik aus dem Wesen der auftretenden Personen zu entwickeln. Da liegt es nun in der Natur der Komödie mit ihrer heiteren Lebensauffassung, daß sie sich in realistischer Auffassungs- und Darstellungsweise gern auch den Erscheinungen des äußeren Lebens zuwendet. Unter dem Vorurteil, daß deshalb diese Kunst weniger hochzuschätzen sei, hat ein Molière schwer zu leiden gehabt. Dessoir sagt einmal in seiner „Ästhetik“:[2]) „Die Geschichte des griechischen Volksschauspiels lehrt, daß Varietékünste und naturalistisches

---

[1]) Zellerband, S. 361. — [2]) S. 447.



Drama sich nebeneinander entwickelt haben. Freude an bunten Schilderungen des zeitgenössischen Lebens, an Klownspäßen und Kouplets, an willkürlichem Wechsel zwischen Niedrigem und Hohem ist als die Hauptanziehung dieser für Bauern und Proletarier bestimmten Bühnenkunst erwiesen. Zur Zeit des römischen Kaiserreichs herrschte der „Mimus"; das heroische Drama mit seinen drei handelnden Personen war völlig verdrängt. Im Mittelalter zwang das Volk den Misterien possenhafte Zwischenspiele auf und blieb seiner Liebe zu den Gauklern treu. Harlekin und Pulcinell, die Hauptfiguren des realistisch-komischen Puppenspiels, haben einen Siegeslauf durch die europäische Welt zurückgelegt; auch die türkischen Schattenspiele besitzen in einem tölpelhaften, aber durch dreisten Mutterwitz siegreichen Kasperle ihren Mittelpunkt. Seit drei Jahrtausenden lebt der Hanswurst, und zwar in ungezählten Formen, die vom Lustigmacher des Zirkus hinaufreichen bis zur komischen Figur bei Molière und Shakespeare. Immer hat das Volk von der Bühne verlangt, daß sie ihm derbe Späße und grobkörnige Sittenschilderung vorsetze". Auf Seite 217 betont Dessoir, daß der Mensch Befriedigung seiner Lüste haben will, so auch der Schaulust, daß es eine aktive Freude daran gibt, über die Stränge zu schlagen, und eine passive Freude am Unsinn; sie sei es, die dem Komischen die kräftigste Resonanz gibt.

Wenn so Zweck und Ziel zu allen Zeiten gleich sind, so sind jedoch Mittel und Ergebnisse verschieden. Gerade Komik veraltet sehr schnell; ihr haften die Schlacken der Zeitlichkeit am meisten an. Scherz und Spott sind mehr individueller Natur. Und jedes Volk, ja jede Zeit hat ihre besondere Art der Heiterkeit, der guten Laune. Wenn uns trotzdem nach einem Vierteljahrtausend ein Molière noch so groß erscheint, dann ist dies nur ein neuer Beweis für die Kraft seines Genies.



Zur vollen Würdigung seiner Kunst sind nach allem, was dies Eingangskapitel hervorhebt, drei Faktoren besonders zu berücksichtigen. Nötig ist erstens eine Erkenntnis der objektiven Umstände, die außerhalb und innerhalb seiner Kunst zum Eindruck des Komischen führten, d. h. wir müssen Molières Komik aus der Zeit heraus zu beurteilen versuchen. Zweitens müssen wir kurz seine Komödie innerhalb der Komödientradition betrachten, also die Komödie vor ihm und die seiner Zeit. Und drittens ist es Molières Weltanschauung, von der aus wir seine Komik besonders zu beleuchten haben. Sie ergibt erst den Wertmaßstab.

II. Kapitel.

Molières Komik und die Zeit.

Der Umstand, daß gerade auf dem Gebiete der Komik individuelle und geschichtliche Verschiedenheiten eine so bedeutende Rolle spielen, legt einer gerechten Behandlung des Themas große Schwierigkeiten in den Weg. Hier müssen wir mit Dilthey zunächst berücksichtigen, daß „der mütterliche Boden aller echten Poesie ein geschichtlich Tatsächliches ist. Eine bestimmte Weise, Menschen zu sehen, feste Typen, Verwicklung der Handlung und Lösung in einer vom sittlichen Gefühle der Zeit und des Volkes bedingten Art, Kontraste und Verhältnisse von Bildern, wie eben die Zeit sie besonders stark empfindet. Alle Technik der Dichtung kann nur dies natürlich Wirkende in ein Notwendiges, Einheitliches, in der Wirkung Konzentriertes umbilden".[1]) Kunst geht vom Leben aus. Leben und Lebenserfahrung fließt in alle Kunst ein. Aus dem Leben und doch für das Leben: ein Kreislauf! Nach Goethe[2]) ist jemand Poet, sobald er die wirkliche Welt sich anzueignen und auszusprechen weiß. Er muß sich mithin mit der Außenwelt auseinandersetzen. Besonders beim Phantasievorgange des komischen Dichters ist diese Verinnerlichung und Beurteilung der äußeren Tatsächlichkeit von großer Wichtigkeit.

[1]) Zellerband, S. 338/9. — [2]) Gespräche mit Eckermann, 29. I. 1826.



Wenn auch in erster Linie jede echte Dichtung durch den Geist wahrer Poesie auf uns wirkt, so spricht doch auch der Geist der Zeit, in der sie entstanden ist, mit zu uns. Zwingende äußere Umstände, geschichtliche und soziale Verhältnisse kann der Schaffende nicht außer acht lassen; sie geben seinem Werk oft das, was später Lebenden befremdlich oder gar unverständlich erscheint.

Einem Goethe[1]) „scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abspiegelt. Hierzu wird ein kaum Erreichbares gefordert, daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, inwiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den Willigen als Unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet, dergestalt, daß man wohl sagen kann, ein jeder, um zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein".

Während nun die Gegenstände des echten Tragikers, die großen, ewigen Leidenschaften des Menschen, die gleichsam der Zeitlichkeit entrückt sind, an Kraft nichts einbüßen, selbst wenn sie über eine weite Spanne Zeit hin auf uns wirken, werden die Gegenstände des Komikers durch die Verschiedenheit der Zeitalter oft bis zur Unverständlichkeit verschoben. Die echte Komödie hat immer ihrer Gegenwart den Spiegel vorgehalten und neue schöpferische Ideen aus ihm reflektieren lassen. Wie wir jeden Menschen nach dem Maßstab seiner Umwelt beurteilen müssen, so müssen wir auch Molière, sein

[1]) Dichtung und Wahrheit I.

Werk und für unseren Fall seine Komik im Rahmen der Zeitgeschichte betrachten. Dort hat er klaren Auges gestanden in einem lebensvollen Milieu, inmitten der dortigen Gesellschaft steht er, und von dort aus muß ein gerechter Beurteiler versuchen, ihn zu studieren. Daß Öttinger und andere diese Forderung nicht erfüllt haben, ist nicht der geringste Mangel ihrer Arbeiten. Da die Gebrechen der Menschen seiner Zeit den Ausgangspunkt seines Schaffens bilden, werden wir die Worte Dorantes als eigene bewußte Zielsetzung für seine Kunst zu betrachten haben: *lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature: on veut que ces portraits ressemblent, et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle.*[1]) Wir benötigen also eines kulturhistorischen Hintergrundes für die Darlegung unseres Themas. Dies ist wiederum nicht einfach. Wie war jenes gegebene Milieu?

Die Zeit.

Étudiez la cour et connaissez la ville! Dies Wort Boileaus[2]) mag uns bei dieser Betrachtung leiten. Es war eine kontrastreiche, schillernde Zeit voll eigentümlich mannigfaltigen, bunten, geistig regen Lebens. Der Absolutismus des egoistischen Ludwigs XIV. absorbierte alles. Er gab seinem Hofe den Ton an, und dieser den anderen. Nach dieser aristokratischen Gesellschaft hatte sich jeder zu richten; sie schuf ein neues Bildungsideal, das des *homme de bien* oder *honnête homme*, des wohlerzogenen, höfisch gebildeten, aufgeklärten Weltmannes. Sie fordert jene Salonsicherheit voll Form, Würde und Anstand. Wer ein höfisch-moderner Mann, ein *galant-homme*, sein will, muß sich bei Hof und in den Salons, die meist voller Zierpuppen, Gecken und faden Dichterlinge sind, mit Eleganz zu bewegen verstehen, ohne irgendwie aufzufallen. In dieser

---

1) *Critique* 6. — 2) *Art Poétique* III, 391.



Zeit wird Paris der Mittelpunkt der modern-höfischen Kultur und Weltbildung; hier bekommt man Schliff, *savoir-vivre.* Man gefiel sich in jener Schale. Der Kern war anders; denn die rauhe Zeit Heinrichs IV. mit ihren furchtbaren Religionskriegen und die des Jägers Ludwigs XIII. lag noch nicht fern. Dessoir erkennt dies sehr fein, wenn er sagt: „Die von ihm [Racine] gezeichneten Menschen seiner Zeit verfügten über eine Härte, die alle Sentimentalität ausschloß, aber in den gehaltenen Formen des Umgangs und der Mitteilung geschmeidiger erschien; die gesuchte Höflichkeit im Verkehr und die glatte Kälte in den Künsten waren nichts anderes als Gegengewichte gegen die an sich maßlose Energie des Auffassens und Wollens“.[1]) Und einer im Innern kraftstrotzenden Zeit gilt als Ideal das *être comme tout le monde!* Dieser eigenartige Gegensatz ist charakteristisch und erhellt manches. Ludwig hielt als Meister und Vorbild des guten Tones es für verwerflich, Aufregung, Leidenschaft oder andere Äußerungen persönlicher Eigenart zu zeigen; Verstellung und unerschütterliches Gleichmaß dagegen galten als höchste Tugend. Solch ein verflachender Hang zum Konventionellen erwirkte eine Fälschung des Denkens und Empfindens. Äußerliche Blender voll Unnatur wurden so großgezogen. Das Laster des Schauspielerns wird zum Grundübel der Zeit. Eine zu starke Wertung von Äußerlichkeiten, ein Messen mit äußerem Maßstab, ließ natürliche seelische Bildung außer acht und verband sich mit Heuchelei. Glänzende Feste entsprachen vornehmlich diesem Bedürfnis nach äußerer Pracht und schmeichelten Ludwigs ungeheuerer Eitelkeit. Sich in seinem Glanze sonnen zu dürfen, galt den anderen als höchstes Glück.

Aber es war doch nur die Glätte einer getünchten Wand; die Naturfarbe kam immer wieder zum Durchbruch. Trotz

---

[1]) Ästhetik, S. 375/6.

der Etikette bleibt es eine innerlich rohe Zeit, haß- und neiderfüllt. Der Hofadel bildete die Gesellschaft, neben ihr gab es eigentlich nur Masse, *la canaille*, die unter Druck gehalten wurde. Man lese nur einmal die Briefe der Madame de Sévigné, die Memoiren Saint Simons und anderer, die *Historiettes* von Tallemant des Réaux. Vollends der Bauer war ein Nichts. La Bruyère sagt in seinen *Caractères*[1]) über diese Menschenklasse: *L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible; ils ont comme une voix articulée, et, quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes; ils se retirent la nuit dans des tanières où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines; ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et recueillir pour vivre, ils méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé.* Nun, die Bauern lebten ja auch außerhalb der Bannmeile von Paris und konnten nichts anderes erwarten, als daß sie wie die übrigen Provinzler mit verachtendem Hochmut angesehen wurden. Es war ebenfalls eine notwendige Folge der Zentralisation, daß die Provinz garnicht beachtet wurde. Man durfte hier, wie die Pariser Bürger, nur — Steuern zahlen. In der Hauptstadt selbst gab es wohl ein halbwegs gebildetes Publikum; es sind jene Parterrebesucher, deren gesunden Menschenverstand Molière lobt. Aber, was wir heute das große Publikum nennen, nämlich ein gebildeter Mittelstand, ein selbstbewußtes Bürgertum, das fehlte damals. Es galten eben nur die Vollkavaliere von Königs und Hofes Gnaden, und diese hatten bei angeborener Herzensroheit ihre helle Freude am Schinden der abgehetzten niederen Bevölkerung. Es war ein herzensrohes, antisoziales,

[1]) *De l'homme* Nr. 128.

ungebändigtes Geschlecht voll Pose. Diese Fäulnis hinter glänzendem Prunk konnte schärfer blickenden Geistern der Zeit nicht verborgen bleiben. Hier ist der Boden, auf dem ein Molière arbeitete.

Bei Spiel und Theater ließ der äußerlich steife Zwang etwas nach und artete leicht in das Gegenteil aus; dabei konnten zu Zeiten sich unglaublich rohe Szenen abspielen, wo sogar Blut floß. Ein armer Theaterpförtner mußte einmal seinen Pflichteifer mit dem Leben bezahlen, als sogenannte feine Leute ihm das vorgeschriebene Eintrittsgeld verweigerten. Das Theaterpublikum, auch das höfische, verlangte von der Komödie des XVII. Jahrhunderts lautes Lachen und war auch leicht dazu zu bringen. Lanson redet mit Recht von einer *gaieté sans mièvrerie, où la sensation physique et même animale a encore une forte part.*[1]) Der König betrachtete, bei seiner ausgesprochenen Neigung zum Schlemmen, die Theatervorstellung nebenbei auch als Verdauungs-, weniger als Erbauungsmittel und war sehr empfänglich für rohe Situationskomik. Seine Umgebung schloß sich ihm gern an, entsprach es doch ihrer natürlichen Denkweise. Man war keineswegs prüde. Berichte von Zeitgenossen bezeugen uns dies. Mme de Sévigné erzählt in den Briefen an ihre Tochter die geringsten Kleinigkeiten, verabscheute jegliche Prüderie und lachte sich z. B. über Rabelais halbtot. So sagt sie in einem Briefe vom 5. Juli 1671: *je ne m'accommode guère bien de toutes les pruderies qui ne sont pas naturelles* und *il* [ihr Sohn] *nous a lu aussi des chapitres de Rabelais à mourir de rire.* La Fontaine sprach ruhig von seinen *Contes* gegenüber Mlle de Sillery. Eine Klystierspritze auf der Bühne gab zu ausgelassenster, animalischer Fröhlichkeit Anlaß. Man weidete sich an Zweideutigkeiten und Anspielungen auf Geschlechtliches.

---

[1]) Literaturgeschichte, S. 506.

Die Italiener besonders verstanden dies für ihre Bühne auszunutzen. Interessant ist es, was noch Goethe einmal über diesen Punkt zu Wieland bemerkt, daß die ursprüngliche *vis comica* in Obszönitäten und Anspielungen auf Geschlechtsverhältnisse liege, die aus der Komödie garnicht weggedacht werden können.[1]) Desgleichen sagt er zu von Müller: „Eigentlich beruht das echte Lustspiel nur auf Persönlichkeiten und Zoten".[2]) Nun, „durch nichts bezeichnen die Menschen mehr ihren Charakter als durch das, was sie lächerlich finden", sagen wir mit demselben Goethe[3]), und mit Paul Verlaine: . . . . *souvent le rire est ridicule autant que décevant*[4]) und haben eine interessante Perspektive auf die Zeit. Daneben erachteten die Höflinge einen Verstoß gegen den guten Ton bei Hofe, gegen das, was sie von sich und anderen erwarteten, als ebenso komisch, wie etwa Ähnlichkeit mit einem *bourgeois* zu haben. Mme de Sévigné und andere liefern Belegstellen dafür, die Stendhal in einigen Kapiteln seines *Racine et Shakespeare* teilweise gut überarbeitet hat.

Mit diesem Geschmack hatte Molière zu rechnen. Wir müssen daran bei der Beurteilung der Komik auf jeden Fall denken. Der Zeitgeschmack ändert sich; das darf aber unser Urteil über Molières Komik nicht beeinflussen; es ist ja nicht seine Schuld. Einige andeutende Beispiele mögen die Tatsache erhellen, an die wir immer wieder erinnern, daß nämlich das Problem der Komik nur im Rahmen einer Zeit zu betrachten ist. So ist z. B. für uns ein nicht zu unterschätzender Punkt bei der Komik des *Misanthrope* die Wirkung, die er auf den Hof und seine Anhänger haben mußte. Dieser *société polie* galt polternde Leidenschaft als unangebrachte Störung. Alceste ist für sie *insociable*, ein Eiferer, der gegen den guten Ton,

---

[1]) 1799 Goethes Gespräche ed. Biedermann, 2. Auflage, I, 272. — [2]) 24. III. 1824, daselbst III, 91. — [3]) Max. und Reflexionen, V. — [4]) *Les sages d'autrefois.*



die Etikette verstößt, und verfällt schon damit der Lächerlichkeit. Maßvolles Benehmen war ja erste Anstandsregel. Für die Zeit war der *Misanthrope* sicher eine Komödie, trotz Brunetières, Lotheissens und anderer Ansicht, die von dem ethisch bewertenden Urteil J. J. Rousseaus und unserer Zeit angesteckt sind. — Der Hof, bezw. höfische Auffassung gehört auch unbedingt zur Beurteilung der *Comtesse d'Escarbagnas,* deren unendlich komischen Eindruck allein schon als Provinzlerin wir uns heute kaum mehr vorstellen können. — Auch beim *George Dandin* hat man sehr den Geschmack des hartherzigen, grausamen adeligen Publikums zu berücksichtigen. Wie konnte ein Bauer, der nicht einmal vollwertiger Mensch war, nur adelig sein wollen! Dies Bäuerlein noch dazu ein geprellter Ehemann: das Maß war voll, und man lachte aus vollem Halse. Das waren Lachobjekte für den höfischen Kreis. — Weiter brauchen wir unbedingt die Zeit für die Beurteilung der Ärztekomik in *Amour médecin.* Da es fünf wirkliche Hofärzte gewesen sein sollen, die hier als komische Figuren dem Gelächter preisgegeben werden, wird man damals über ganz anderes und weiteres gelacht haben als heute. Vieles fällt hier in das kaum kontrollierbare Kapitel der assoziativen Komik. — Dahin gehört auch der pikante Stoff des *Amphitryon,* bei dem sich die Zeitgenossen sicher nicht gegen den Gedanken eines Vergleiches zwischen Jupiter und Ludwig XIV. einerseits, Alcmene und Frau von Montespan, der damaligen königlichen Maitresse, andererseits, verschlossen haben. Kontrollieren können wir das heute natürlich nicht, nur ahnen. Daß Molière selbst im geheimen solch einen Gedanken bei sich aufkommen ließ, ist wohl möglich. Die Bühne erfreute sich noch einer großen Freiheit und brauchte vor allem keine Zensurbehörde zu fürchten. — Ein *Monsieur de Pourceaugnac* mit seiner tollen, übersprudelnden, ansteckenden Laune läßt den Rückschluß als berechtigt erscheinen, daß man solch kräftige Kost



besonders bevorzugte. Die Aufführungsziffern, die uns in mehreren neueren Arbeiten zusammengestellt sind,[1]) beweisen eine Vorliebe für derb possenhafte Stücke wie *Le Médecin malgré lui* und andere. Wenn auch bei Ludwig Posse und Charakterlustspiel äußerlich in gleichem Ansehen standen, so zog er doch die Posse *Sganarelle* der Komödie *Misanthrope* vor.

Hier, wo von der Verschiedenheit der Gesichtspunkte die Rede ist, mag auch des etwas verschiedenen Sinnes gedacht werden, der damals und heute mit dem Wort „Komödie" verbunden wird.

Das Wort „Komödie" im Sinn des XVII. Jahrhunderts.

Der Komödie wurde im XVII. Jahrhundert ein weiteres Gebiet zugesprochen als heute. Das Wort war einmal eine allgemeine Bezeichnung für alle Theatervorstellungen, und dann eine spezielle für alles, was nicht dem Charakter nach ausgesprochen Tragödie voll Deklamation und *grands sentiments* war, und deutet hier auf einen Stilunterschied. Ähnlich ist das Wort im Titel von Dantes göttlichem Werk Stilbegriff. Diese „Komödien" spielten in bürgerlichem Milieu und stellten „angenehme Dinge" mit angenehmem Ausgang dar. Es sei zur Klärung des Begriffes gestattet, hier einige Definitionen von Zeitgenossen anzuführen. Der P. Bonhours sagt in seinen *Remarques nouvelles sur la langue française:*[2]) *Quoy-que la comédie soit une espèce particulière du poème dramatique, ce mot en Français signifie toute pièce de théâtre, jusqu'à celle qui n'a rien du tout de comique . . . . ce nom d'une espèce particulière est devenu un nom général qui convient à toutes les pièces de théâtre, soit qu'elles soient effectivement des comédies,*

[1]) Vgl. Joannidès, *La Comédie Française de 1680—1900,* dazu Brunetière, *Revue des deux mondes,* 1901 und Fischmann, Molière als Schauspieldirektor, Z. f. franz. Spr. und Lit. 29. — [2]) 1682³, S. 100 ff.



soit que ce soient des tragédies .... Ce que j'ai dit du mot de ‚comédie' se doit entendre quand on parle en général de ces spectacles usw. Molières Freund Furetière bemerkt in seinem *Dictionnaire Universel:*[1]) 1. *pièce de théâtre composée avec art, en prose, ou en vers, pour représenter quelque action humaine et se dit en ce sens des pièces sérieuses, ou burlesques .... les pièces tragiques sont comprises sous le nom de comédies ....* 2. *se prend plus particulièrement pour les pièces qui représentent des choses agréables et non sanglantes et des personnes de médiocre condition ....* Mit diesem spezielleren Begriff haben wir es zu tun. Wie Moliere sich theoretisch darüber geäußert hat, wird später zu erörtern sein. Soweit die Theorie.

In der Praxis wurde lautes Lachen verlangt; dies erwartete und erlangte man auch von Stücken wie die *Fourberies de Scapin* oder *George Dandin.* Unter moralischen Gesichtspunkten angeschaut, hätte solch eine Posse sicher nicht jenen Erfolg gehabt. *Nous avons l'âme sensible, et les Arnolphe, les Alceste, les victimes d'un Tartuffe nous feraient pleurer; — mais on avait l'âme plus dure au XVII*[e] *siècle, et, de même qu'on riait des plaisanteries macabres des Mascarille, des Sbrigani, des Nérine, des Scapin, on riait de ces mêmes personnages qui nous émeuvent.*[2]) Daß die Zeit so war, kann Angriffen von Brunetière, Öttinger, Stendhal, Weiß gegenüber nicht genug betont werden. Im *Pourceaugnac* und anderen Stücken muten uns Deutsche einzelne Partien geradezu grotesk, unwahrscheinlich, abstoßend an, an denen die Franzosen, besonders von damals, noch naiv lachend vorübergingen.

Dies führt uns zu einem weiteren wichtigen Unterschiede, zu der Verschiedenheit der deutschen und der französischen Volksart, die ebenfalls für die Behandlung unseres Themas von Bedeutung ist.

---

[1]) 1702[2] unter 'comédie'. — [2]) Rigal, *Molière* I, 270/71.



Verschiedenheiten des Publikums.

a) Deutsche und Franzosen.

Wir müssen hier vor allem die Lebendigkeit des französischen Nationalgeistes berücksichtigen. Einem Deutschen, der heute in Frankreich ein Theater besucht, fällt sicherlich auf, daß oft auf ein Trauerspiel eine Farce folgt oder umgekehrt. Der leichte Franzose weint dann Tränen der Rührung, lacht Tränen der Freude oder umgekehrt, und geht nach der Vorstellung ins Café, als sei nichts geschehen. Uns Deutschen liegt solch ein rascher Stimmungswechsel nicht; wir sind dazu zu schwerfällig, wir nehmen die Kunst zu ernst. Der Franzose ist nicht so sentimental, und damals hatte er in dieser Beziehung noch weit stärkere Nerven. Wir haben oft den Sinn für natürliche und groteske Komik verloren. So hat denn die Klage Goethes Georg von Reinbeck gegenüber noch Berechtigung. Dieser wollte nämlich eine Posse „Herr von Hopfenkeim", die sich an Molières „Pourceaugnac" anschloß, aufführen lassen. Im Anschluß daran klagte Goethe darüber, „daß das deutsche Publikum zu prüde sei und nicht recht Spaß verstehe, wodurch der Bühne ein Gebiet verschlossen werde, das wenigstens den Genuß größerer Mannigfaltigkeit geben könnte, und, recht behandelt, könne das Grotesk-Komische gerade ein Vehikel sein, so manches zur Sprache zu bringen, was in zarterer Behandlung einen zu ernsten Charakter gewinne".[1]) Den Grund für die Verschiedenheit der beiden Völker werden wir in der unterschiedlichen Gemütsart zu suchen haben. Wir Deutsche sind mehr Individualisten und betonen und erwarten demgemäß mehr dies Element in den Dichtungen, während es beim Franzosen das soziale ist. Wir haben nicht genug gesellschaftliches Leben. Hinzukommt, daß uns, vielleicht aus diesem Grunde, eine eigene

[1]) Goethes Gespräche ed. Biedermann I, 446.



Komödie fehlt, während diese Kunstgattung aus der französischen Nation garnicht weggedacht werden kann. Sie saugt immer neue Kräfte aus einer kontinuierlichen Unterströmung des französischen Geisteslebens, dem *esprit gaulois.* Rabelais, La Fontaine, Molière, Beaumarchais und andere sind Eines Geistes. Lachen ist ihnen ein Herzensgut. Selbstgefühl, Mitgefühl, Gemeinschaftsgefühl fangen bei uns viel eher an und beeinträchtigen uns oft den ästhetischen Genuß. Beim Franzosen hat eine naive Freude am Schauen einen weit größeren Spielraum: er ist schaulustiger.

Diese Tatsache und weiterhin die andere, daß nämlich das Publikum bei jedem Theaterstück in Betracht zu ziehen ist, nötigt uns, auf einen anderen wichtigen Unterschied hinzuweisen, den wir nach W. Scherer[1]) als den zwischen Schaupublikum und Lesepublikum kennzeichnen möchten.

b) Schaupublikum und Lesepublikum.

Scherer sagt dort: „Aber bei einem Lesepublikum liegt die Sache etwas anders als bei einem Schaupublikum. Es ergibt sich also die Notwendigkeit, darauf zu achten, welche Nuancen in der Literaturgeschichte auftreten. Das Publikum arbeitet stark mit. Es fragt sich, was es sich bieten läßt. Das Publikum von Athen, Florenz, Paris ist Bedingung für die betreffende Literatur und verdient schon deshalb große Beachtung". Jene schaulustigen Pariser bildeten das Publikum für Molière; mit ihrem Urteil hatte er zu rechnen. Wir dagegen können leider nicht mehr ihren Standpunkt, sondern nur den des Lesepublikums einnehmen. Dies entbindet uns jedoch nicht von der Pflicht, die Frage nach dem Verhältnis von Komik und Darstellung mit besonderer Rücksicht auf die Zeit zu behandeln, da bei aller Komik die Unmittelbarkeit des Eindrucks ein Hauptmoment bildet.

[1]) Poetik, S. 186/7.



Komik und Darstellung.

Molière selbst hat des öfteren darauf hingewiesen, daß er seine Stücke ausdrücklich für die Bühne geschrieben hat, z. B.: *Il n'est pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action: on sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre . . . .*[1]) oder . . . . *comme une grande partie des graces qu'on y a trouvées dépendent de l'action et du ton de voix.*[2]) Man kann in der Tat ein dramatisches Werk, insbesondere aber eine Komödie, in seiner vollen Bedeutung nur würdigen, wenn man es seiner Natur zufolge, auf der Bühne lebendig dargestellt sieht, oder wenn man, in Ermangelung dessen, die ausgesprochene Gabe eines plastischen Vorstellungsvermögens hat. Bei der künstlerischen Beurteilung eines Dramas darf so der Text allein nicht den Ausschlag geben, sondern die Aufführung ist mit zu berücksichtigen. „Ein Stück auf dem Papiere ist gar nichts".[3]) Das gesprochene Wort und die Darstellung erwirken erst den ganzen vom Dramatiker gewollten Eindruck. Über diesen organischen Zusammenhang von Drama und Aufführung im allgemeinen finden sich in Th. A. Meyers „Stilgesetz der Poesie"[4]) treffende Bemerkungen: „Indem der Schauspieler die spiritualistischen Einseitigkeiten des dramatischen Dichters korrigiert, macht er den Text des Dichters zur vollen Dichtung".[5]) Natürlich leugnet auch Meyer nicht den Genuß eines Dramas ohne Aufführung, wegen des Übergewichts an Seelischem in der Poesie. „Einen schönen Torso, dem die Extremitäten fehlen, während das Motiv in seinem Rumpf und Kopf deutlich sich ausprägt, betrachten wir doch mit Genuß, wenn auch mit keinem vollen.

[1]) *Amour Médecin, 'Au Lecteur'.* — [2]) *Précieuses Ridicules, Préface.* — [3]) Goethe zu Eckermann, 4. II. 1829 (ed. Biedermann IV, 64). — [4]) VI Die Mimik, S. 99--113. — [5]) a. a. O., S. 106.



Und ein solcher Torso ist das Drama ohne Aufführung . . . . an sich ist jedes Lesedrama eine ästhetische Halbheit, ein unwahres Absehen von der vollen Wirklichkeit. Nur weil der Dichter damit rechnet, daß die eine, wenn auch unwichtigere Hälfte der dichterischen Aufgabe vom Schauspieler übernommen werden wird, kann er sich gestatten, sie in seinem Text unberührt zu lassen. Und da der Schauspieler ihn nicht bloß ergänzt, sondern ihn durch diese Ergänzung auch verdeutlicht und interpretiert, so verwendet der Dramatiker einen viel knapperen, viel mehr andeutenden Stil auch in der Ausmalung der seelischen Vorgänge, als sich der Epiker und Lyriker erlauben dürfte . . . . In Struktur und Beschaffenheit des Dramas selbst, liegt der Drang nach Aufführung".[1]) Gerade Molière als komischer Dichter war sich dieser ergänzenden Aufgabe der Darstellung wohl bewußt. Die wunderbare Synthese von Dichter, Theaterdirektor, Regisseur und Schauspieler in einer Person brachte es mit sich, daß er sich beim Schreiben seiner Werke stets das Bühnenbild vorhielt. Die Theaterperspektive war somit die Hauptsache mit für Molière; durch sie wird vieles erst in seiner ganzen Tragweite zu begreifen sein.

Da wir uns nun leider größtenteils zu dem Lesepublikum rechnen müssen, von dem noch dazu verlangt werden *des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre,* so stellt sich damit einer Darstellung der Komik bei Molière eine weitere nicht zu unterschätzende Schwierigkeit entgegen.

Dies alles erheischt notgedrungen eine Eingrenzung des Themas, die uns bei der Zielsetzung dienen soll.

Wir wollen scheiden zwischen einem substantiellen und einem accessorischen Teil der Komik. Unter substantiell verstehen wir das, was sozusagen der Innenwelt des Stückes

---

[1]) a. a. O., S. 106, 108.



angehört, was aus der Weltanschauung geboren ist, was dem Künstler im tiefsten Sinne persönliches Eigentum ist. Während es hier mehr auf den 'Philosophen' Molière ankommt, tritt beim accessorischen Teile mehr der Bühnenmensch Molière in den Vordergrund. Wir verstehen demnach unter accessorisch das, was sozusagen mehr der Außenwelt der Dichtung angehört, der Welt der Bretter, was in der Zeit, bei den Schauspielern zum Teil und anderem liegt. Teilweise das Werk anderer, ist es nach Ort und Zeit verschieden und mehr Sache der Tradition. Dort mehr das Ewige, hier mehr das Zeitliche, das schon deshalb auf die große Masse von sichtbarerer Wirkung ist. Bei dieser Scheidung wollen wir uns aber immer dessen bewußt bleiben, daß jedes Kunstwerk ein untrennbares Ganzes ist. Wenn wir einzelne Seiten betrachten, müssen wir leider immer ein gewisses Zerstörungswerk vornehmen, weil die Wissenschaft nur heraushebend, analysierend vorgehen kann. Der Dichter schafft aber immer ein Ganzes.

Zu jenem für uns noch kontrollierbaren substantiellen Teil der Komik gehört die Charakterkomik. Sie soll Ziel dieser Darstellung sein; denn „da bleibt für den ernst Betrachtenden nichts übrig, als daß er sich entschließt, irgendwo den Mittelpunkt hinzusetzen und alsdann zu sehen, wie er das Übrige peripherisch behandle“ (Goethe).

Peripherisch, andeutend werden und können wir nur den accessorischen Teil und was an ihn grenzt, behandeln. Oft sind wir hier nur auf ein Ahnen, ein Rekonstruieren, angewiesen, da diese zur Theatergeschichte gehörende Frage noch keine befriedigende Lösung gefunden hat. Dies wird ebenfalls zur Beleuchtung von Molières komischer Kunst beitragen, allerdings weniger die des Dichters als die des Dramaturgen und Schauspielers betreffen. Auch hier müssen wir, wo wir es doch mit dem Einen Molière zu tun haben, notgedrungen diese Trennung vornehmen, denn „Schauspieler und wahrer



schaffender Dichter beruhen mit ihrem Genie auf demselben Vermögen der Phantasie, in verschiedene Gestalten sich zu wandeln, und was das Wort des Dichters will, wird erst in der Leistung des Schauspielers fertige Realität. Und wie mußte nun sein Beruf auf Molière wirken! Er gab ihm nicht nur Bühnenkenntnis; er scheint in ihm wie in Shakespeare die Fähigkeit, sich gänzlich in die verschiedensten Charaktere zu wandeln, zur vollendeten Virtuosität ausgebildet zu haben. Man gewahrt an dem Schauspieler, daß er immer ein anderer ist, und abwechselnd in verschiedenen Rollen denkt und fühlt; was hiervon in Molières Natur lag, eine Versammlung von Individuen zu sein und als solche Welt und Leben mannigfach zu betrachten, sich selber mannigfach zu fühlen, das mußte die Stellung des Schauspielers in ihm verstärken".[1]) Theaterleidenschaft und geniales Können ließen ihn als Darsteller auf komischem Gebiet etwas Hervorragendes leisten. Der bewundernden Anerkennung für den Bühnenmenschen Molière konnten sich auch die Gegner nicht entziehen. Diesen Theatermenschen in Molière hat vor einigen Jahren Karl Mantzius, dänischer Schauspieler und Philologe, darzustellen versucht. Sein Buch[2]) soll eine Theatergeschichte des XVII. Jahrhunderts sein, stellt aber nur Bekanntes gut und sicher zusammen. Einige gut wiedergegebene Bilder liefern ebenso wie die im Album der großen Molière-Ausgabe (von Despois und Mesnard), interessantes Material zum Rekonstruieren. Es ist nur zu bedauern, daß diese Stiche noch nicht gesammelt herausgegeben sind. Das wäre sicher eine wichtige Vorarbeit auf dem Gebiete der Theatergeschichte.

Auf der Bühne war Molière durch und durch Komiker. Seine Mimik, seine Sprache, seine Gestalt, seine Posen, waren

---

[1]) Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung[3], S. 208/9 mit Umstellung der Namen Shakespeare und Molière. — [2]) *Molière*, franz. Übersetzung von M. Pellisson.



für einen Komiker wie geschaffen und erweckten schallende Heiterkeit. Das Publikum hatte sich an ihn, den Komiker, so gewöhnt, daß es ihn durch Assoziation selbst in tragischen Rollen komisch fand; dies ist mit ein Grund für den Durchfall des *Don Garcie.* Molière, der seine Bühne und deren Geheimnisse genau kannte, arbeitete in seinen eigenen komischen Rollen stets im Hinblick auf sie und ergriff sie deshalb lediglich wegen ihrer Bühnenwirksamkeit. Gleich durch sein erstes Auftreten in Paris als *docteur* im *Docteur Amoureux*, gewann er sich den Beifall der Zuschauer und vor allem den des Königs. Dann spielte er besonders gern die Mascarille und Sganarelle, eine seiner Lieblingsschöpfungen. Als Diener Mascarille trat er auf im *Étourdi*, im *Dépit Amoureux*, und als Marquis verkleidet in den *Précieuses Ridicules*. Der Name Mascarille deutet auf eine Maske hin, die in den ersten beiden Stücken auch wohl noch zur Erhöhung der komischen Wirkung getragen wurde. Der groteske Aufputz als *marquis ridicule* im dritten Stück dürfte einen Rückschluß auf ein stark aufgetragenes, ja übertriebenes Spiel erlauben.[1]) Mit der Titelrolle des *Sganarelle* schuf Molière eine neue echt volkstümliche Rolle für sich. Den Grundzug der sonst sehr verschiedenen Sganarelle wußte Molière vorzüglich herauszuheben: nicht mehr jung, häßlich, feige, gewinnsüchtig, prahlerisch, argwöhnisch und doch immer der Geprellte, wie der Name andeutet. Das war eine Rolle aus dem Volk und für das Volk, mit all seinen Schwächen und Vorzügen. Molière war ihr gewachsen und trug als Schauspieler selbst das meiste zum Erfolg seines *Sganarelle* bei. Beim Betrachten seiner Frau und von Lélies Bild drückten sein Gesicht und seine Gestalt so vorzüglich den Zustand der Eifersucht aus, daß es der Worte

[1]) Vgl. Mlle Desjardins *Récit de la farce des précieuses* (bei Despois-Mesnard II, 129) und das Bild im Molière-Album (*Frontispice pour les œuvres de Molière gravé par F. Chauveau*).

eigentlich garnicht bedurfte. Über seine Mimik sagt ein Zeitgenosse: *jamais personne ne sut si bien démonter son visage, et l'on peut dire que dans cette pièce il en changea plus de vingt fois.*[1]) Es erübrigt sich wohl, die anderen Rollen näher zu besprechen.[2])

Außerdem spielte Molière in rastlosem Eifer Arnolphe (*Éc. d. F.*), allein fünf komische Rollen in den *Fâcheux*, die Hofnarren Clitidas (*Am. magn.*) und Moron (*Princ. d'Élide*), mit einer *verve bouffonne* Orgon (*Tart.*). Den Alceste im *Misanthrope* verkörperte er glänzend: „Schauspieler, Dichter, Mensch und Rolle vereinigten sich hier zu einer künstlerisch vollendeten Leistung".[3]) Ferner spielte er im *Amphitryon* den Dienersklaven Sosia, im *George Dandin* die Titelrolle, im *Bourg. Gent.* M. Jourdain, in den *Fourberies de Scapin* den Scapin, in den *Femmes Savantes* den Pantoffelheld Chrysale. Dann müssen wir noch drei Rollen erwähnen; wir können es nur mit einem Gefühl aufrichtiger Bewunderung und mit Wehmut, das uns immer wieder an die Worte des ersten Arztes im *M. de Pourceaugnac* denken läßt: *vous n'avez qu'à considérer . . . . cette physionomie, ces yeux rouges et hagards, cette grande barbe, cette habitude de corps menue, grêle, noire et velue . . . .*[4]) So spielte er krank und hustend den M. de Pourceaugnac; ein eigenes tödliches Gebrechen mußte wie im *Avare* (Harpagon) und im *Malade Imaginaire* (Argan) zur Erhöhung der komischen Wirkung beitragen. Die Liebe zum Beruf ging bis zur Leidenschaft, ja bis zum Opfer des eigenen Lebens. Sich selbst, seiner Kunst und anderen blieb dieser Held bis zum Tode treu. Nichtsahnend lachte das Publikum über den gefeierten Komiker in seiner Todesstunde. Seine letzte Frage galt dem Erfolg des Stückes.

---

[1]) Nach Rigal *Molière* I, 125. — [2]) *Méd. Vol., Éc. d. M., Mar. f., D. J., Am. méd., M. m. l.* — [3]) Fritsche (Ausgabe des *Misanthrope*, S. 65). — [4]) I, 8.

Doch nicht nur durch sein eigenes schauspielerisches Können, durch die Arbeit an seiner eigenen Person, brachte er seine Werke durch die Aufführung zu jener harmonischen Wirkung, sondern auch durch das, was er als Dramaturg, als Regisseur leistete. Molière war als Autor viel mehr auf seine Schauspieler angewiesen, als es heute der Fall ist. Sie konnten sehr viel zum Gelingen eines Stückes beitragen. Alle Proben überwachte er deshalb in eigener Person. Zum Regisseur war er wie geboren. Daß er auf diesem Gebiete Ausgezeichnetes bot und besonders für ein gutes Zusammenspiel sorgte, mußten auch die Neider unter seinen Zeitgenossen, wie Donneau de Visé und andere, zugestehen. Die *École des Femmes* verdankt nicht zum geringsten einem wunderbaren Zusammenwirken aller Kräfte ihren großen Erfolg. Wie er ein Stück in Szene setzte, davon gibt uns das *Impromptu de Versailles* ein kleines Musterbeispiel. Wie hier, so wird er überall auf das Herauskehren des Komischen besonderen Wert gelegt haben. La Grange soll hier z. B. einen Marquis darstellen: ihm gibt er eine Lehre über Sprachkomik und weist ihn darauf hin, daß die Unsitte dieser lächerlichen Herrchen, möglichst affektiert zu sprechen, hervorgekehrt werden müsse. Sonst galt ihm allerdings die natürliche, einfache Sprechweise als oberstes Prinzip. Die bombastische Deklamation besonders des Hôtel de Bourgogne war ihm in der Seele zuwider, denn Natur und Natürlichkeit bewertete er auch auf diesem Gebiete.

Als echter Dramaturg nahm er bei der Verteilung der Rollen auf die Eigenarten seiner Schauspieler Rücksicht. „Der Dichter muß die Mittel kennen, mit denen er wirken will, und er muß seine Rollen den Figuren auf den Leib schreiben, die sie spielen sollen“.[1]) Er war noch in der

[1]) Goethe zu Eckermann (ed. Biedermann IV, 64).



glücklichen Lage, dies zu können, und war sich wohl bewußt, daß gerade die Komik durch Schauspieler auf die große Menge von unfehlbarer Wirkung ist. Heute ist es noch genau so. *Il a le secret d'ajuster si bien ses pièces à la portée de ses acteurs, qu'ils semblent être nés pour tous les personnages qu'ils représentent. Il n'est pas un défaut dont il ne profite quelquefois, et il rend originaux ceux-là même qui semblaient devoir gâter son théâtre.*[1]) Zu Anfang seiner Tätigkeit in Paris war der lange, hagere, näselnde Komiker Jodelet eins der beliebtesten Lachobjekte der Molièreschen Truppe. Er wurde ersetzt durch René du Parc, der wegen seiner Körperfülle Gros-René genannt wurde. Zwei Brüder Béjart mußten mit körperlichen Gebrechen herhalten, um die Lachmuskeln der Zuschauer in Bewegung zu setzen. Joseph (er starb schon 1659) stotterte, Louis hinkte und schielte und wurde für die Rolle der dummen Diener, wie La Flêche im *Avare*, verwandt. Diese Rolle soll eigens für ihn geschrieben sein. Das Publikum hatte sich so sehr an sein Gebrechen gewöhnt, daß sein Nachfolger ihn kopieren mußte. Mademoiselle Beauval spielte z. B. die Nicole des *Bourg. Gent.*, die Toinette des *Mal. Im.*, die Zerbinette der *F. de Scapin.* Sie war zwar herzlich dumm, konnte aber ganz fürchterlich lachen und steckte dadurch alle Zuschauer an. Solche Scherzchen finden bekanntlich immer Anklang. *Notre rire est toujours le rire d'un groupe.*[2]) Hier mag die Bemerkung eingefügt werden, daß man bei einer Komödie von dreierlei Komik reden kann: 1. die der Mitwirkenden untereinander, 2. die der Zuschauer, 3. die des Dichters, die er kraft seiner Weltanschauung und seines Weltbildes entdeckt.

Wichtig für die Erhöhung der komischen Wirkung ist ferner, daß die alten lächerlichen Weiber damals noch von Männern in Maske und mit Fistelstimme gespielt wurden.

---

[1]) G. Guéret über Molière. — [2]) Bergson, Le Rire, S. 6.



Dieser Brauch währte bis zum Anfang des XVIII. Jahrhunderts; früher erlaubte die Eitelkeit der Schauspielerinnen eine Änderung nicht. Molières Truppe hatte dafür einen trefflichen Vertreter: André Hubert. Er spielte eine Philaminte, eine Comtesse d'Escarbagnas, eine Madame Pernelle, Madame de Sotenville, Madame Jourdain und die Amme. Ein übertrieben komischer Aufputz wird auch hier das seinige getan haben. Daß teilweise die Rollen, wie Mascarille, noch mit Maske dargestellt wurden, ist schon erwähnt; Argante und Géronte in *F. de Scapin* sollen noch bis 1736 so gespielt worden sein.

Einer Einrichtung der damaligen Bühne müssen wir in diesem Zusammenhange noch kurz gedenken, der des *orateur*, der allerdings im Stücke selbst keine Rolle spielte. Er besorgte sozusagen die Reklame für die Truppe, entweder schriftlich auf dem Theaterzettel oder mündlich vor bezw. nach der Vorstellung. Von ihm wurde Redegewandtheit, Schlagfertigkeit und Witz in gleichem Maße verlangt, besonders weil es damals in den Theatern recht oft nicht gerade ordnungsmäßig und ruhig zuging. Molière hatte dieses verantwortungsreiche und schwierige Amt zuerst selbst und waltete darin sehr geistreich. Er hatte immer die Lacher auf seiner Seite und versetzte so in Stimmung.[1] Später übernahm es sein getreuer La Grange.

Ein Rückblick auf diesen der Zeit angehörenden accessorischen Teil der Komik erschien uns für den historischen Standpunkt bei der Beurteilung der Frage nach dem Wesen der Komik Molières nicht ganz unwichtig. Leider läßt der Mangel an einschlägigen oder zugängigen Arbeiten über Theatergeschichte eine eingehende Betrachtung, die sicher viel Klärendes bieten würde, noch nicht zu.

[1]) Vgl. den Stich bei Mantzius, S. 110.



III. Kapitel.

Molières Komödie innerhalb der Komödientradition.

Der Bühnenmensch Molière mußte zur Erzeugung von Komik einerseits noch viel traditionelle Mittel verwenden, die nun einmal die Technik der Komödie überhaupt mit sich bringt. Andererseits führte aber auch das eingehende Verständnis des Praktikers für Bühnenwirksamkeit Molière dazu, statt der abgewirtschafteten, farblosen Typen der italienischen *commedia dell' arte* seine plastischen Charaktere zu schaffen, die uns heute als das Wesentlichste seiner Kunst erscheinen. Jener bekannten Komödienmotive, als des Erbguts der komischen Bühne, bediente er sich selbstverständlich meist mit sicherer Hindeutung auf Lebenswahrheit. Es handelt sich durchschnittlich um Situationskomik. Die beliebtesten üblichen Mittel und Mittelchen mögen hier der Vollständigkeit halber ganz kurz und nur andeutend erwähnt werden.

Das alte, ewig junge Hindernisrennen, dessen Preis eine Braut ist, wird recht oft veranstaltet. Die dazu gehörenden Umarmungen geben gleichfalls zu komischem Spiel Anlaß (nach Bethge fünfmal). Dann will sich jemand entfernen, kehrt aber immer wieder zurück (viermal). Unter diesen Bühnenspielen fehlt natürlich das übliche Stolpern, Hinfallen, Prügeln, Haschen usw. nicht. Unter den technischen Mitteln



im Gespräch stehen folgende an erster Stelle: Jemand spricht, ohne einen anderen Anwesenden zu bemerken (19 mal); mehrmalige Wiederholung gleicher Worte (14 mal); jemand geht auf die Worte oder Bemühungen eines anderen nicht ein (zwölfmal); jemand wird fortwährend unterbrochen und so am Sprechen gehindert (zehnmal). Dann stehen in Frage und Antwort gleiche oder ähnliche Worte (fünfmal). Es werden geheime Abmachungen auf der Bühne getroffen, von denen ein dritter Anwesender nichts merkt, es ergeben sich Mißverständnisse, Mundarten werden zu komischer Wirkung benutzt, und dergleichen mehr. Bethge stellt sie in seiner angeführten Arbeit teilweise gut zusammen, nur muß man sich hüten, überall nach einer greifbaren Quelle zu fahnden, wie er es tut. Es ist hier nicht nötig, diesen Einzelheiten zu nahe zu treten; sonst verliert man den Blick fürs Ganze. Es sind wohl Pfeiler für Molières Werk, aber keine Grundpfeiler. Bei unserer Zielsetzung kann und braucht man jene bekannten Komödienmotive nicht eingehend zu behandeln, so weit sie nichts Neues zur Beleuchtung von Molières komischer Kunst beitragen. Um diese ins rechte Licht zu stellen und zu würdigen, müssen wir kurz die Erzeugnisse der komischen Bühne vor Molière und die seiner Zeit betrachten.

Frankreich, das Land der Komödie, sah diese seine nationalste Kunstgattung im Zustand allgemeiner Verwirrung. Es war ein Hin und Her zwischen altfranzösischer und italienisierender Farce, intrigenreicher italienischer Stegreifkomödie und ihren Nachahmungen, spanischer Tragikomödie und anderen Zwittergattungen: kurz, nichts Bodenständiges. Im XVI. Jahrhundert blühte nur die meist noch ungedruckte mittelalterliche, einheimische Farce, während die literarische Komödie voll langatmiger Intrige nur Reflex der italienischen war und der bloßen Unterhaltung diente. Larivey bezeichnet einen kleinen Aufschwung; er schreibt aber nur Buchkomödien.



Hardy überliefert als Erbe dieses Jahrhunderts dem folgenden besonders die Tragikomödie und die sehr geschätzte Pastorale, die, nach Form und Inhalt importiert und konventionell, die Komödie aufsaugt. In der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts wurde der Tagesbedarf an Komödien und Possen allerdings durch kleinere Geister notdürftig gedeckt mit allerhand leblosen Bearbeitungen fremder Stücke. Sie sind durch eine Überladung mit aktiver Komik gekennzeichnet. Größtenteils bleiben es aber Schattenfiguren, die ohne Nachhall an den Zuschauern vorüberziehen. Zudem stand die Tragödie in weit höherer Gunst des Publikums; ihrer nahmen sich besonders die „Comédiens du Roi“ im Hôtel de Bourgogne an. Die niedere Bevölkerung fand immer noch ihre Freude an den Farceurs, die besonders auf Märkten und Brücken ihre Vorstellungen gaben.

Was Molière somit an dramatischen Erzeugnissen vorfand, waren zunächst die sehr beliebten Tragödien, Tragikomödien und Pastoralen. Dann das importierte italienische Possenspiel, die literarische Intrigenkomödie. Diese fremde Richtung hatte in Frankreich begeisterte Aufnahme und Nachahmung gefunden. Mit den Italienern spielte Molière zu Anfang seiner Pariser Tätigkeit abwechselnd im Petit-Bourbon. Scaramouche war wohl ihr bedeutendster Vertreter. Auf ihrer Bühne herrschten improvisierende Typen. Molière hat von ihnen, was Technik, Mimik und bewegtes Bühnenbild betrifft, sicher viel gelernt, doch wird er ihren Geschmack wohl schon bei seiner Rückkehr nach Paris (1658) überwunden haben. Als dritte und letzte Richtung ist die Farce zu erwähnen, die in der Hauptstadt ein bescheidenes Dasein führte. Während Molières Jugend war sie, allerdings unter italienischem Einfluß stehend, von dem berühmten Trio Gros-Guillaume, Gaultier Garguille und Turlupin im Hôtel de Bourgogne vertreten. Jetzt wurde sie, außer in der Provinz, im Théâtre du Marais



durch den bedeutenden und beliebten Komiker Jodelet gepflegt. *La farce n'existe plus qu'au Marais, où se trouve Jodelet, et c'est par lui qu'elle y existe* sagt Tallemant des Réaux. Auf ihr Schicksal werden wir gleich näher einzugehen haben.

Diese drei Wege standen Molière offen. In seinen Lehrjahren hat er sie auch alle begangen, bis er den fand, der ihn zum Ziele führen sollte: das war die Farce. Auf die Bedeutung der Farce in der Entwicklung von Molières Komödie hat G. Lanson in einem vorzüglichen Aufsatz hingewiesen.[1]) Auch Rigal betont ja dies, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, doch geht er unserer Ansicht nach hierin zu weit. Lanson faßt den Begriff der Farce weiter und feiner, als eine dramatische Gattung, die auch ihre Ästhetik, ihre Art, das Leben darzustellen und auszudrücken, hat. Die Farce bildete den Ausgangspunkt für Molières Komödie. *Tout ce que son génie supérieur a inventé d'expressions originales de la vie, tout ce que son robuste et libre esprit a fait entrer de pensées sérieuses ou profondes dans les images plaisantes de nos ridicules, c'est greffé sur le tronc de la farce. Et c'est par une culture, par une transformation — prodigieuse, je le veux bien — de la farce, que Molière a trouvé ses chefs-d'œuvre les plus purgés en apparence du comique de farce* sagt Lanson in seinem Aufsatz[2]) und in seiner Literaturgeschichte:[3]) *La farce est logiquement comme historiquement la source de toute la comédie de Molière.* Ähnlich H. Morf: „Aus den Trümmern der Farce hat er mit Künstlerhand einen neuen Bau errichtet, der die Jahrhunderte überdauert. Aus den hohen Fenstern dieses Baues strahlt und glänzt es vom Licht seines freien, in harter Lebensschule gereiften und geklärten Geistes.“[4])

---

[1]) *Molière et la farce, Revue de Paris, 1er mai* 1901. — [2]) S. 132. — [3]) S. 515. — [4]) Dichtung und Sprache der Romanen, S. 220.



Auf diese Weise blieb Molière im Zusammenhang mit der Wirklichkeit, bodenständig in der Komödientradition seines eigenen Volkes. Deshalb ist auch seine Komik so saft- und kraftvoll. Diese oft recht derbe Gattung der Farce, deren er sich annahm, hatte das Mittelalter hindurch bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts überall das Entzücken der Bevölkerung gebildet. Durch den Einfluß der Preziösen und der äußerlich überfeinen Hofkreise drohte sie auszusterben. Nur Jodelet in Paris und herumziehende Schauspielertruppen in der Provinz, darunter die Béjart-Molièresche, bewahrten sie vor einem gänzlichen Untergange. Da kam es wie eine Erinnerung an längst vergessene Tage, als Molière am Ende der fünfziger Jahre mit Stücken vor den König und die Pariser trat, die an die der Farceurs wie Gros-Guillaume, Gaultier Garguille, Turlupin, Perrine und andere gemahnten. Man erkannte mit Verwunderung, daß jene *Précieuses Ridicules* trotz des Schildchens '*comédie*' ja eine echte Farce waren. Hiermit war jene vergessene Gattung in etwas verändertem Kleide zu neuem Leben erweckt und trat in den Kreis der Beachtung. Äußerlich wurde die Tradition dadurch wieder aufgenommen, daß Molière den alten unverwüstlichen Jodelet für seine Truppe gewann. Der Schimpfname *farceur*, mit dem ihn neidvolle Zeitgenossen belegten, schreckte ihn nicht zurück; er sollte sein Ehrentitel werden. Jetzt hatte er den Boden unter den Füßen, auf dem er weiterarbeiten konnte und auf dem seine reiche und vielseitige Komödie entstand. Auf dieser Grundlage stehend nahm er als wahrhaft Großer das Gute, wo er es fand, prägte es mit dem Stempel seines Geistes und erweiterte so allmählich sein Talent. Hier bei den Farceurs, französischer und italienischer Herkunft, schulte er sein wirkungsvolles, lebendiges Spiel. Dieser Ausgangspunkt gibt uns auch eine Erklärung für die Tatsache, daß er die Kunst der Intrige, die der Schürzung und Lösung von



Handlungen, nie mit Meisterschaft gehandhabt hat. Darin hatte die literarische Komödie vor ihm viel mehr geleistet und Anlaß zu vielen Bühnenscherzen gefunden. Auf diesem Gebiete lag auch garnicht das, was Molière in seiner Kunst erstrebte. Die Intrige benutzte er nur als Faden, der die komischen Szenen notdürftig zusammenhalten mußte; sie war ihm ein technisches Mittel, um einen Rahmen für seine komischen Charaktere zu schaffen. Diese sind ihm überall die Hauptsache. Wenn manchmal Szenen unterlaufen, die wohl durch die Intrige herbeigeführt sind, deren Tragweite aber über ihre Interessen hinausgeht, so dienen diese nur zur Beleuchtung der komischen Charaktere. Jene Reden, die sich auf Sitten und Charaktere beziehen und die nicht in direkter Beziehung zur Intrige stehen, bilden wieder ein Kennzeichen für die Farce. Molière nahm sich dieser bescheidenen Gattung liebevoll an, um sie für seine eigenen, höheren Ideen aufnahmefähig zu machen. Er verfeinerte sie, und indem er sie zum Werkzeug seines Gedankens erhob, vergrößerte er ihren Wirkungskreis und steigerte ihr Ansehen. Somit war er auch hier schöpferisch tätig. Es ist ein großes Verdienst Molières, daß er das gute Publikum wieder an die einheimische Farce gewöhnt hat. Später sollten ihm dadurch, daß er auf ihrem Grunde baute, selbst die sprödesten Stoffe gefügig werden. Als er so zur Komödie hohen Stiles gelangt war, durfte die Farce nicht ganz verschwinden, sondern sie mußte fühlbar bleiben, um den Grundcharakter seiner Kunst nicht zu zerstören. Ein wichtiger Punkt für die Beurteilung von Molières Komik! An anderer Stelle wird noch kurz darauf zu verweisen sein. Freilich ist auch hier das Gesetz beobachtet, daß die Komik sich mit ihren Stoffen verfeinert.

Es erhebt sich die Frage: Wie kommt Molière dazu, sich gerade von der Farce leiten zu lassen? Die Antwort lautet: Die Farce suchte gerade wie Molière die Komik in der



Realität des Lebens und hatte den, wenn auch geringen, Ansatz zu jener Zeichnung von komischen Charakteren, die dann das Wesen seiner Kunst ausmachen sollte. Das konnte ihm die gelehrte literarische Komödie mit ihren Typen und verwickelten Intrigen nicht bieten. Sie hatte nichts Individuelles in ihren auftretenden Personen, keine Charaktere im Sinne Molières: *une nature puissamment unifiée par la domination d'une passion ou d'un vice qui détruit ou opprime toutes les autres affectations et puissances de l'âme, et devient le principe de toutes les pensées et de tous les actes du personnage.*[1]) Daß in dieser Richtung nicht alle Personen, besonders in den früheren Stücken, gekennzeichnet sind, braucht kaum erwähnt zu werden. Molière hat, wie jeder große Künstler, seine Entwicklung durchgemacht. Vom Konventionellen dringt er zum Leben vor.

Diese komischen Charaktere stehen lebend im Mittelpunkt des Stückes und zeigen sich in der verschiedenartigsten Beleuchtung, immer aber sind sie bedingt durch häusliche oder soziale Verhältnisse. Das charakterisiert Molières Werk ebenso wie die französische Farce. Damit wurde seine Komödie dem Leben eröffnet, und die Komik aus der Natur des Menschen selber und seinen Beziehungen zur Umwelt abgeleitet. Gleichzeitig wurde sie die Trägerin von Problemen, die dem klar blickenden, scharf beobachtenden Dichter aus den Schwächen seiner Zeit erwuchsen. Mit anderen Worten: Molière hatte sich eine Weltanschauung, eine '*conception de la vie*', erkämpft, die er an seinen Stoffen zur Darstellung brachte.

Wie verhält sich Weltanschauung und Dichtung, besonders komische Dichtung zueinander? So fragen wir zunächst, um dann auf Molières Weltanschauung selbst einzugehen, von der aus wir seine komischen Charaktere betrachten.

[1]) Lanson a. a. O., S. 145.



IV. Kapitel.

Molières Komik und seine Weltanschauung.

Weltanschauung und (komische) Dichtung im allgemeinen.

Eine ernsthafte Literaturbetrachtung wird, soweit sie zur Erforschung von Problemen beitragen will und nicht nur am Stofflichen kleben bleibt, den Begriff der Weltanschauung heute nicht mehr umgehen können. Denn diese modifiziert das Schaffen jedes Künstlers, und um sie wird in der Literatur allenthalben gekämpft. Da auch wir von Molières Weltanschauung ausgehen wollen, um dadurch dem Problem des Komischen in seinen Dichtungen näherzukommen, mag hier zunächst etwas über Weltanschauung und Dichtung im allgemeinen vorausgeschickt werden. Die folgenden einleitenden Bemerkungen verdanken meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Wechssler weitgehendste Anregung und Förderung, ebenso wie W. Dilthey; sie sollen lediglich einer Begriffssetzung dienen. — Der Philosoph W. Dilthey kam als Literarhistoriker auf dies Problem und entwickelte es in mehreren tiefgründigen Arbeiten.[1]) Von ihnen, ebenso von denen

[1]) 1. Die Einbildungskraft des Dichters, Bausteine für eine Poetik. Festschrift für E. Zeller 1887, 2. Das Wesen der Philosophie, Kultur der Gegenwart I, 6 $^{1-72}$ (Systematische Philosophie), 1908 ^{2}, 3. seine Weltanschauungslehre in „Typen der Weltanschauung“ in dem Buche „Weltanschauung“ Berlin (Reichl) 1910 $^{1-51}$, 4. Das Erlebnis und die Dichtung, Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin 1910 ^{3}, 5. auch verschiedene Aufsätze im Archiv für Geschichte der Philosophie.



R. Euckens,[1]) können gerade wir Philologen außerordentlich viel lernen. Teils selbständig, teils im Anschluß an Dilthey hat Professor Wechssler[2]) darüber gehandelt.

Der Hauptsatz von Diltheys Weltanschauungslehre lautet: „Die Weltanschauungen sind nicht Erzeugnisse des Denkens. Sie entstehen nicht aus dem bloßen Willen des Erkennens. Die Auffassung der Wirklichkeit ist ein wichtiges Moment in ihrer Gestaltung, aber doch nur eines. Aus dem Lebensverhalten, der Lebenserfahrung, der Struktur unserer psychischen Totalität gehen sie hervor. Die Erhebung des Lebens zum Bewußtsein in Wirklichkeitserkenntnis, Lebenswürdigung und Willensleistung ist die langsame und schwere Arbeit, welche die Menschheit in der Entwicklung der Lebensanschauung geleistet hat".[3])

Weltanschauung ist also eine Intuition, eine geistige Anschauung, die aus dem Darinnensein im Leben selbst entsteht, ein aus persönlichem Erleben geschöpftes geistiges Besitztum. Doch „nicht um ein bloßes Anschauen handelt es sich dabei, sondern mit welchem Auge man Welt und Leben betrachtet, was gefällt und was mißfällt, was man bewertet und entwertet",[4]) also um eine aktive Stellungnahme zu Werten und Unwerten im Leben, das man als Persönlichkeit zu interpretieren sucht, um Sinn und Bedeutung der Welt auszusprechen. Weltanschauung ist etwas Irrationales, der Vernunft Unzugängliches, im Grunde aber etwas durchaus Naives und nicht identisch mit Philosophie. Sie ist den unsichtbaren Wurzeln eines Baumes vergleichbar. Allen Menschen ist sie zu eigen als Unterströmung ihrer Seele, und also mehr Sache

---

[1]) Besonders: Die Lebensanschauungen der großen Denker, 1911⁹. — [2]) Das Kulturproblem des Minnesangs I, S. 3–6; Einleitung zu einer Vorlesung über die französische Literatur des XIX. Jahrhunderts, Marburg, S. S. 1911. — [3]) Im Buche 'Weltanschauung', S. 16. — [4]) Wechssler, Kp. M. I., S. 4, jetzt genauer in Heft IX der Marb. Beitr.

des Gemüts, und zuletzt tief im Charakter selbst begründet. Beim Aufbau einer Weltanschauung kommt es nach Dilthey auf drei Gesichtspunkte an: 1. Weltbild, 2. Weltwertung, 3. Zielsetzung. Durch nichts wird nun der Mensch mehr determiniert als durch diese Imponderabilien seiner Natur. Vollends wirken sie bestimmend auf den Künstler mit seiner übervollen Seele ein und drängen sein ganzes Schaffen in eine bestimmte Bahn. Weltanschauung allein macht noch kein Kunstwerk, aber sie reicht kunstbildend tief in die Dichtung hinein. Sie erwirkt dem Künstler einen Kreis von Lebensfragen, dem seine Stoffe angehören, und zwingt ihn in eine Kampfstellung für Werte oder Lebensideale und gegen das, was ihn ein Unwert dünkt.

Der Ausgangspunkt alles poetischen Schaffens ist Leben und Lebenserfahrung. Aus diesem Quell fließen dem Künstler die Geschehnisse, die er entweder in ihrer Bedeutsamkeit, oder, wie beim komischen Dichter, in ihrer Bedeutungslosigkeit darstellt. Der Dichter ist ein Seher, der kraft seiner Weltanschauung Sinn und Wert des Lebens erschaut und kündet. Der komische Dichter sieht seiner Kunst gemäß, die auf das Negative gerichtet ist, mehr die Unwerte, die Schwächen der Menschen. Wie beim Schaffen jedes Dichters, so kommt es auch bei ihm vornehmlich auf die Energie des Erlebens an. Ein Molière lebte nun vorwiegend in der Welterfahrung einer stark pulsierenden Zeit; darum war die Resonanz für das Erleben bei ihm besonders stark. Gleich einer jener kraftvollen Renaissancenaturen stand er mitten im buntbewegten Leben. So erweiterte er seinen Gesichtskreis und die Schärfe seiner Beobachtungsgabe für die Schwächen und lächerlichen Seiten des Menschen, stand im Verhältnis dazu. Jenes gegebene Milieu, jene Fülle an Stimmungen und Gedanken, trieb seine Weltanschauung hervor. Deshalb haben wir auch das Studium der Zeit zu Anfang so nachdrücklich betont.

Diese zeitlich bedingte Weltanschauung hat an sich zwar unmittelbar nichts mit seiner Dichterkraft zu tun; aber eine sekundäre Beziehung zwischen Kunstwerk und Weltanschauung folgt doch aus dem Verhältnis der Lebensstimmung des Schaffenden zu seinem Werk. Alles künstlerische Schaffen steht in Abhängigkeit zu einer gewissen Verfassung, einem Verhalten, einer Stimmungsanlage des Künstlergeistes, zu der poetischen Stimmung, dem *état d'âme*. Bei allem Wechsel der Stimmung, dem auch der Dichter unterworfen ist, beherrscht ihn dennoch eine Grundstimmung, eine Lebensgesinnung. Wenn diese auch in seinem Naturell, seinem Temperament ihre Wurzeln hat, so ist sie doch zunächst abhängig und bestimmt von der Weltanschauung. Sie wird daher auf die künstlerische Auffassung, Gestaltung und Behandlung von modifizierendem Einfluß sein. Für den komischen Dichter ist es nun die komische Grundstimmung. Sie hat beim Hervorbringen des Werkes gewirkt, sie wird auch durch das Auffassen desselben hervorgerufen.

Hiermit hoffen wir, einen Hintergrund entworfen zu haben, von dem wir Molières Weltanschauung, sein Werk und seine Komik abheben können. Gehen wir zu seiner Weltanschauung über und fragen wir uns, was er von ihr ausgehend komisch finden mußte.

Molières Weltanschauung und seine Komik.

Wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, ruht diese Skizze von Molières Weltanschauung auf einer Arbeit von Prof. Wechssler „Molière als Philosoph“. Für unseren Zweck kommt es weniger auf das Positive als auf das Negative an, weil wir ja im komischen Drama eigentlich immer nur ein Negativ vor uns haben, wenngleich auch, wie hier nochmals nachdrücklich betont werden soll, das dahinterstehende Positive als Wertmaßstab die Hauptsache ist. Wegen des Positiven verweisen wir auf Prof. Wechsslers Studie, in der er sich der



mühevollen Arbeit, dies herauszuschälen, mit Erfolg unterzogen hat.

Von der Naturphilosophie der Renaissance müssen wir ausgehen, um Molière zu verstehen. Der Renaissance kam es auf eine Befreiung des Individuums nach außen und nach innen an. An Einem Merkmal erkannten sich die Menschen jener Tage: „es ist die Selbstgewißheit und das Kraftbewußtsein des freien Denkens und freien Wollens, das sich losmacht von dem Zwang eines jeden korporativen Verbandes, von der Kirche sowohl wie dem der patriarchalischen Familie.“ [1]) Die französischen Renaissancemenschen erstreben vornehmlich eine Unabhängigkeit und eine Bewegungsfreiheit innerhalb der menschlichen Gesellschaft. Die Lebendigkeit des Nationalgeistes ließ hier einen Zug nach Leichtigkeit und heiterer Daseinsfröhlichkeit besonders hervortreten. Es entwickelte sich jene Lebenskunst des Individuums, für die Montaignes Worte charakteristisch sind: *Savoir jouir loyalement de son être* [2]) oder jene berühmte Losung an der Pforte von Rabelais' Renaissanceabtei Thélème: *Fais ce que voudras!* Diese Forderung von naturgemäßem, freiem und vernünftigem Denken und Handeln schloß jenen Kampf in sich ein gegen Unnatur, Zwang und Unvernunft. Ein Streiter dieser Art ist auch Molière. Diese Menschen fühlten sich innerlich verwandt mit dem Hedonismus, Epikuräismus, Stoizismus und anderen Richtungen des Altertums, denen es auf eine Anleitung zu praktischer Lebensführung ankam. So wurden im Frankreich des XVI. und XVII. Jahrhunderts von strebenden Menschen jene Weltanschauungen neu aus dem Leben heraus erkämpft. Am kräftigsten und häufigsten erneuerte sich die der Epikuräer und die der Stoa. Sie entsprachen zeitgemäßem Denken und Fühlen am meisten. Sie sollten auch auf die Weltanschauung Molières von entscheidendem Einfluß sein.

---

[1]) Wechssler a. a. O., S. 13. — [2]) III, 13.



„Sein Geistesleben wurde genährt von dem Epikuräismus und Stoicismus, die eben damals in Leben und Lehre neu herausgearbeitet worden waren und im Frankreich des XVI. und XVII. Jahrhunderts Lebensstimmung und Denkart zahlreicher und führender Geister ganz erfüllten und lenkten. Die Persönlichkeit Molières hat sich gewandelt und gefestigt unter einem eigentümlichen Ineinander- und Gegeneinanderwirken dieser beiden entgegengesetzten und zugleich verwandten Lebensrichtungen." [1]) Hierauf hat Prof. Wechssler zum ersten Male nachdrücklich hingewiesen, gestützt auf Molières Werke und auf die von Philosophen und Dichtern jener Zeit, wie Gassend, Charron, Montaigne, La Mothe le Vayer, Bernier und andere.

Im Mittelpunkt von Molières Weltanschauung stehen drei Wertbegriffe, nach denen er Menschen und Lebensverhältnisse ordnet und wertend beurteilt. Es sind: 1. persönliche Freiheit, 2. Natürlichkeit, 3. vernünftig-sittliches Handeln. Auf ihnen ruht sein Ideal, der Glaube an ein wahres, reines Menschentum. Sie zusammen ergeben auch ihm als das höchste Ziel gleich dem der Renaissancemenschen: die in sich freie Persönlichkeit. Diesen Werten stehen drei negative oder Unwerte gegenüber: 1. Zwang, 2. Unnatur, 3. Unvernunft. Sie zwingen ihn in jene Kampfstellung, die jede Weltanschauung mit sich bringt. Sein Schlachtfeld ist die komische Bühne. Hier schafft er in den komischen Charakteren typische Vertreter solcher Unwerte oder Scheinwerte, sobald er gesehen hat, daß durch sie im Leben seine höchsten Werte mißachtet oder bedroht werden, und setzt sie dem Gelächter des Publikums aus. In diesem tieferen Sinne des Entwertens ist bei den Charakterkomödien das Komische aufzufassen, nicht bloß rein äußerlich als etwas Lachenerregendes! Das erste Paar

---

[1]) Wechssler a. a. O., S. 15.

von entgegengesetzten Begriffen betrifft bei Molière in der Hauptsache das Erziehungsproblem, das zweite das Kulturproblem überhaupt, das letzte das ethische Problem.

Es sei gestattet, das soeben Gesagte in ein Schema zu bringen, jedoch nur der Übersicht halber, denn Leben und Lebensanschauung lassen sich nicht in mathematische Formeln zwängen.

Umkreis der Lebensfragen, auf die Molière sein philosophisches Denken konzentriert hat:

	Werte		Unwerte	
Drei Begriffspaare, die Molières Weltanschauung konstituieren:	1. persönliche Freiheit	:	Zwang	= Erziehungsproblem
	2. Natürlichkeit	:	Unnatur	= Kulturproblem
	3. vernünftig-sittl. Handeln	:	Unvernunft	= Ethisches Problem

Diese Analyse darf uns jedoch nie vergessen lassen, daß Molières Weltanschauung ebenso wie sein Lebenswerk ein Ganzes ist. Zur wissenschaftlichen Klärung ist dies analytische Verfahren aber notwendig und in unserm Fall sogar berechtigt, da Molière die drei Probleme selbst im Wechsel nacheinander künstlerisch behandelt hat. Ihnen wenden wir uns jetzt zu. Dabei wird, dem Thema gemäß, die Verkörperung jener Unwerte in den komischen Charakteren in den Mittelpunkt gerückt werden. Eins sei aber von vornherein mit Molière betont: *il n'est pas incompatible qu'une personne soit ridicule en certaines choses et honnête homme en d'autres.*[1])

I. Das Erziehungsproblem.

(Freiheit : Zwang).

Ein großes Verdienst Molières ist es, daß er die Komödie in die Familie verlegt und in Rücksicht auf sie allgemeine Fragen erörtert. Hier spielt sich auch der Kampf zwischen alter und neuer Erziehungsmethode ab. Das Problem wird

[1]) *Critique* 6.

an der Erziehung junger Mädchen gezeigt. Molière verficht hier zunächst den Epikur-Gassendschen Standpunkt durch lebensfrohe, aufgeklärte, fortschrittliche Vertreter des Neuen, die Vertrauen zur menschlichen Natur haben und so für freiheitliche, individuelle, naturgemäße und nachsichtige Erziehung sind. Ihnen entgegen stehen die veralteten, eigennützigen Vertreter der kirchlich-bürgerlichen Familienmoral. Diese rigorose Ethik der guten alten Zeit, bei der fast alles zur Konvention und Lüge geworden war, barg für Molière nur Unwerte, so daß ihre Verfechter mit all ihrer *contrainte, devoir, rigueur, censurer, autorité, austérité* und *farouche humeur*, ihren strengen Grundsätzen, ihrem beschränkten Festhalten an Sitten, Bräuchen und bestimmter Kleidung, als komische Charaktere auf seiner Bühne erscheinen mußten. Hierhin gehören z. B. die fanatischen Polterer, die Narren im Sinne Molières, wie Gorgibus (*Préc. Rid., Sgan.*), Sganarelle (*Éc. d. M.*); dann besonders Arnolphe (*Éc. d. F.*), Orgon, Tartuffe, Mme Pernelle (*Tart.*), Alonse (*D. J.*), Harpagon (*Av.*), Jourdain (*B. G.*), Philaminte (*F. S.*), Argan (*Mal. Im.*). Dies sind im Sinne von Molières Weltanschauung, die persönliche Freiheit und Lebensbejahung bewertet, seine Gegner. Doch nicht in allen Stücken sollte seine entschiedene Gegnerschaft diese Sittenrichter treffen. Da bemerken wir denn zunächst andeutungsweise im *Mariage forcé* und dann im *Misanthrope* eine eigenartige Wandlung in seiner Stellungnahme, bedingt durch schwere Lebenserfahrung in trüber Zeit. Im *Mariage forcé* gehört Sganarelle der guten alten Zeit an und führt doch die Braut heim. Der Pedant Pancrace schimpft mit Recht über die neue Zeit. Nicht Sganarelle übt die *contrainte*, sondern Dorimène, Alcidas, Lycaste von der Gegenpartei, bei der Lebensfreude zur *licence* ausgeartet ist. Wie hier, so verteilt sich auch im *Misanthrope* die Komik sehr fein auf beide Seiten, auf Spiel und Gegenspiel. Idealfiguren, d. h. ohne



lächerliche Züge, gibt es nicht mehr, oder sie wirken auf der Bühne blaß wie Éliante als Kontrastfigur. Darauf werden wir bei der Besprechung der komischen Charaktere im *Misanthrope* noch näher einzugehen haben. Hier genügt festzustellen, daß der Dichter aus dem Lager der Jugend zeitweilig und vielleicht wider Willen in das der gestrengen Sittenrichter übergegangen war.

Bei der Betrachtung dieses Erziehungsproblems war uns überall eine gewisse Vorsicht auferlegt: denn der Gegensatz zwischen siegreicher Jugend und angeführtem Alter war Molière zunächst als beliebtes Motiv der komischen Bühne nahegelegt, erst später wurde es ihm zum Erlebnis. Bei dem reiferen Dichter bemerken wir auch eine Vertiefung des Problems, indem nicht nur Freiheit für die Zöglinge gefordert wird, sondern auch den Erziehern Pflichten auferlegt werden.

II. Das Bildungsproblem.

(Natürlichkeit : Unnatur).

Dies Problem steht im Mittelpunkt von Molières Interesse. Nirgends hat er kraft seiner Weltanschauung energischer für die Werte auf einem Gebiete gestritten. So ist denn die Ausbeute an komischen Charakteren als den Vertretern der Unwerte, gerade hier besonders groß. Molière kämpft mit erhabenem Feuereifer für die gute, reine, ja heilige, gotterfüllte Menschennatur. Diesen tiefen und reichen Naturbegriff der Renaissance faßte er damit im Sinne des Stoikers als *natura universalis*, und seit den *Précieuses Ridicules* trat er für ihn in die Kampfbahn. Dieser Kulturkampf ist gerichtet gegen alle Unnatur, Widernatur, Übernatur, gegen alle, die sich seiner höchsten Forderung nach Natur durch Verbilden, Verkennen, Verachten widersetzen. Es ist ein Lächerlichmachen des Scheinwesens, der *ars*, der Schauspielerei, des Grundlasters jener Zeit. Der Welt der Bühne sind daher auch die meisten

Ausdrücke entnommen, die diese Unnatur charakterisieren und geißeln sollen. Im *Tartuffe*[1]) finden wir eine ganze Sammlung davon: *vaines simagrées, façonniers, grimace, masque, artifice, apparence, fantôme, fausse monnaie, faux, dehors plastré, faux clins d'yeux, élans affectés*, andere sind *l'art, le fard, farder la nature, le rôle, le personnage, la mommerie, feindre, la feintise, le déguisement, faire et donner la comédie, le comédien, l'affectation, affecter* usw.

Der Schauspieler Molière hatte ein scharfes Auge für die Maskerade, in der sich die Menschen seiner Zeit gefielen. Die Schauspieler des Lebens, besonders des hohen Standes, wurden von Schauspielern der Bühne in ihrer ganzen Lächerlichkeit bloßgestellt. Schauspielernde Schauspieler: wahrlich, das hieß die Lacher auf seine Seite bringen! „Die hochmütigen Narren des Lebens genarrt durch den bescheidenen Narren von Beruf! Es war ein Witz, würdig eines Molière. Wahrlich, mehr als diese Vielzuvielen seiner Mitwelt konnte sich der Komödiant sittlicher Größe und sittlichen Ernstes versichert halten.“ [2])

Unter Molières komischen Charakteren vertreten besonders drei Typen jene zeitgenössische lächerliche Unnatur: Preziöse, Marquis, Pedant in ihren Variationen. Sie verfallen immer wieder den Torheiten des Fingierens und Affektierens, der Ziererei aus Eitelkeit, des irrigen Vorziehens; sie wollen durch Kunst und Regelkram die reine, allgütige und allmächtige Menschennatur verbessern oder bekämpfen. Das ist aber für Molière, der alles an dem erhabenen Begriff der Natur mißt, als närrisch, unsittlich, ja gottlos zu verwerfen. Wir sehen abermals, daß wir als gerechte Beurteiler den Maßstab anlegen müssen, den auch Molière zum Abschätzen von Wert und Unwert brauchte. Vor diesem Hintergrunde der Weltanschauung

---

[1]) I, 5. — [2]) Wechssler a. a. O., S. 56.

heben sich erst die komischen Charaktere plastisch in ihrer ganzen Lächerlichkeit ab. Das eigene kraftvolle Erleben ließ ihm gerade hier, wo es sich um ein Kulturproblem handelte, das Verhältnis von Wert und Unwert recht deutlich erscheinen. Bei seinem hervorragenden Sinn für alles Komische in der menschlichen Natur gelang es ihm, diese passiv-komischen Charaktere der Unnatur so plastisch und wirkungsvoll darzustellen und mit ihnen eine glänzende, haßerfüllte Abrechnung vorzunehmen. Denn bei innerer Hohlheit ist das ganze Sehnen und Trachten dieser Schauspieler darauf gerichtet, sich hervorzutun, um so die erste Rolle zu spielen. Doch ihr ausdrücklicher Anspruch zergeht in ein Nichts.

Mit dem Typus der Preziösen, wie er sie auffaßte, brachte Molière eine Neuschöpfung auf die komische Bühne. Hören wir, mit welchen Worten er beispielsweise Climène, ein Exemplar dieser Gattung, zeichnet: [1])

Élise: Il est vrai que la dame est un peu embarrassante de son naturel: j'ai toujours eu pour elle une furieuse aversion, et, n'en déplaise à sa qualité, c'est la plus sotte bête qui se soit jamais mêlée de raisonner.

Uranie: L'épithète est un peu forte.

Élise: Allez, allez, elle mérite bien cela, et quelque chose de plus, si on lui faisait justice. Est-ce qu'il y a une personne qui soit plus véritablement qu'elle ce qu'on appelle précieuse, à prendre le mot dans sa plus mauvaise signification?

Uranie: Elle se défend bien de ce nom pourtant.

Élise: Il est vrai, elle se défend du nom, mais non pas de la chose: car enfin elle l'est depuis les pieds jusqu'à la tête, et la plus grande façonnière du monde. Il semble que tout son corps soit démonté, et que les mouvements de ses hanches, de ses épaules, de sa tête n'aillent que par ressorts. Elle

[1]) *Critique* 2 und 3.

affecte toujours un ton de voix languissant et niais, fait la moue pour montrer une petite bouche, et roule les yeux pour les faire paraître grands.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

und deutlicher noch sagt es *Uranie:*

L'honnêteté d'une femme n'est pas dans les grimaces. Il sied mal de vouloir être plus sage que celles que sont sages. L'affectation en cette matière est pire qu'en toute autre, et je ne vois rien de si ridicule que cette délicatesse d'honneur qui prend tout en mauvaise part, donne un sens criminel aux plus innocentes paroles, et s'offense de l'ombre des choses. Croyez-moi, celles qui font tant de façons n'en sont pas estimées plus femmes de bien. Au contraire, leur sévérité mystérieuse et leurs grimaces affectées irritent la censure de tout le monde contre les actions de leur vie. On est ravi de découvrir ce qu'il y peut avoir à redire; et, pour tomber dans l'exemple, il y avait l'autre jour des femmes à cette comédie, vis-à-vis de la loge où nous étions, qui par les mines qu'elles affectèrent durant toute la pièce, leurs détournements de tête et leurs cachements de visage, firent dire de tous côtés cent sottises de leur conduite, que l'on n'aurait pas dites sans cela; et quelqu'un même des laquais cria tout haut qu'elles étaient plus chastes des oreilles que de tout le reste du corps.

Dies Kabinettstückchen spricht für sich selbst, und diese „Dame" in Kultur dressiert vorgeführt zu sehen, tut das seine. Es dürfte sich auch wohl erübrigen, auf andere Zierpuppen dieser Art näher oder namentlich einzugehen. Doch muß erwähnt werden, daß Molière die komische Wirkung, die von dieser affektierten, seichten Salonfigur an sich schon ausging, noch dadurch erhöht hat, daß sie obendrein von Provinzlerinnen nachgeäfft werden (*Préc. Rid.*, *Comt. d'Esc.*), und daß Emanzipationsgelüste hinzukommen (*Femmes Savantes*).



Mit der Einführung des Marquis als *plaisant de la comédie* statt des nicht mehr zeitgemäßen *capitano* hatte Molière ebenfalls einen glücklichen Griff getan. Er ist der entartete Nachkomme trotziger Adelsgeschlechter, der sein Heil in allerlei Äußerlichkeiten suchte. Der Titel wurde zum spöttischen Gattungsnamen: *dans toutes nos pièces il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie.*[1]) Auch er tut sich selbst, seiner Natur, Zwang an *pour se distinguer du commun.*[2]) Dabei ist er aber äußerlich und innerlich nur ein geckenhafter, aufgeblasener Dummkopf. Molière gibt an mehreren Stellen seine Beschreibung.[3])

Überall wird ihre lächerliche Tracht hervorgehoben [*chapeaux chargés de trente plumes, perruque blonde, petits pourpoints, grands colets, le rabat des plus grands volumes, l'ongle long, une vaste rhingrave, grands canons, l'amas des rubans, souliers mignons de rubans revêtus etc.*], dann ihre Sprache [*jargon obscur, diseurs d'inutiles paroles, ton de fausset, ton de poule laitée, la plupart de ces messieurs affectent une manière de parler particulière pour se distinguer du commun*], ihr freches, vorlautes Benehmen, besonders im Theater [*grand fracas, d'un air bruyant et plein d'extravagances*], die Heuchelei in ihren Beziehungen zu anderen [*cérémonies, compliments, complaisances, protestations, civilités, incartades, embrassades, convulsions, flatterie, encens, galanterie*]. Diese *fâcheux, jeunes blondins, muguets* oder wie sie sonst genannt werden, *parlent hardiment de toutes choses sans s'y connaître,* spielen sich auf mit vornehmen Bekanntschaften, prahlen mit der Gunst des Königs, duzen jedermann, reimen als *bel esprit,* plagen durch *turlupinades perpétuelles,* fluchen, suchen Prozesse. Noch andere Züge mehr lassen uns diese Salonherrchen, denen alles Gefühl

[1]) *Impromptu* 1. — [2]) *Impromptu* 3. — [3]) z. B. *Préc. Rid., Éc. d. M.* I, 1, 27 ff., *Fâch.* I, 1, *Crit., Imp., D. J., Mis.* I, 1, 41 ff., II, 1, 479 ff., *Rem. au Roi.* usw.



für Arbeit und Pflichterfüllung abgeht, in ihrer ganzen Kümmerlichkeit und als Prachtexemplare lächerlicher Unnatur dastehen. Die komische Wirkung, die von ihnen ausging, war deshalb in der Zeit sehr groß; sie ist es heute noch. Molière wußte auch hier sie dadurch zu erhöhen, daß sie trotz ihrer Lächerlichkeit noch nachgeahmt werden von einem Monsieur Jourdain oder von einem Diener wie Mascarille. Der kann das auch.

Der Pedant in seinen Schattierungen ist der dritte im Bunde derer, die sich gegen die Natur vergehen und demgemäß von Molière als komische Charaktere dargestellt werden. Während es sich bei den anderen beiden Typen mehr oder minder um etwas Neues auf der komischen Bühne handelte, blieb Molière hier der Tradition wohl am treuesten, nicht ohne daß sein Künstlergeist den Typus vertiefte und zum plastischen Charakter erhob. Der Pedant tut aber nicht nur, wie Preziöse und Marquis, seiner eigenen Natur Zwang an, sondern auch der anderer, indem er sie durch Regelkram und andere Absurditäten zu beeinflussen und zu beherrschen sucht. Molière trifft damit die Ausläufer des versandeten und vertrockneten Humanismus seiner Zeit, die für ihn damals eine ebenso klägliche Rolle spielten wie die Scholastiker mit dem Zöpflein im Urteil eines François Rabelais.

Dieser dumme Gelehrte tritt je nach Stand in mehreren Typen auf: als Scholastikus, Jurist, Arzt oder Poetaster. Diese Wissenschafts- bzw. Kunstheuchler zeichnen sich alle durch wenig selbständiges und nutzbringendes Wissen und Können aus, haben aber desto mehr Dünkel und Eigennutz. Auch hier können wir nur herausgreifend einige kurz skizzieren, um zu sehen, mit welcher Meisterschaft Molière einige komische Seiten besonders beleuchtete und so die ganze Figur in komischem Lichte dastehen ließ. Wenn wir von den ersten beiden und anderen, die nur angedeutet sind, absehen, weil



sie nur einen kleinen Raum einnehmen, bleiben uns noch der Arzt und der Dichterling.

Bei den Dichtern hatte Molière gegen zwei Fronten zu kämpfen: gegen die Dilettanten, die alles aus dem Handgelenk schütteln wollen (Oronte u. a.), und die schwerfälligen, schwülstigen Humanistendichter (Vadius u. a.). Allgemein werden jene *beaux esprits de profession* gezeichnet mit *leurs grimaces savantes et leurs raffinements ridicules, leur vicieuse coutume d'assassiner les gens de leurs ouvrages, leur friandise de louanges, leurs ménagements de pensées, leur trafic de réputation, et leurs ligues offensives et défensives, aussi bien que leurs guerres d'esprit et leurs combats de prose et de vers.*[1]) Hinzu kommt *cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sententieux, et cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe,*[2]) ihr Kleben an den Gesetzen und Regeln des Horaz und Aristoteles, *ce style figuré dont on fait vanité,*[3]) und das Bild ist fertig. Molière macht einen Strich dadurch und setzt die Worte darunter:

> *Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,*
> *Et ce n'est point ainsi que parle la nature.*
>
> (*Misanthrope* I, 2, 387/8).

Eine Form des Kampfes gegen die Unnatur war ihm auch der Streit gegen die Ärzte. Hier galt es, der Natur auf physischem Gebiet ihr Recht zu verschaffen und gegen alle Vergewaltigung durch Eingriffe der Ärzte Front zu machen. *La nature d'elle-même, quand nous la laissons faire, se tire doucement du désordre où elle est tombée*[4]): hiermit tritt er der medizinischen Unnatur entgegen. Von diesen *plus ignorants de tous les hommes* sagte er: *Ils savent la plupart de fort*

[1]) *Crit.* 6. — [2]) *Imp.* 1. — [3]) *Mis.* I, 2, 385. — [4]) *Mal. Im.* III, 3.



belles humanités, savent parler en beau latin, savent nommer en grec toutes les maladies, les définir et les diviser; mais pour ce qui est de les guérir, c'est ce qu'ils ne savent point du tout ... et toute l'excellence de leur art consiste en un pompeux galimatias, en un spécieux babil, qui vous donne des mots pour des raisons et des promesses pour des effets.[1]) In der Tat machte die Pose mit dem dazu gehörigen Kleide fast alles bei diesen „Ministern und Kollegen Gottes“, „diesen Wohltätern des Menschengeschlechts“. Auch hier ist es wohl nicht nötig, sie alle an uns vorüberziehen zu lassen; es würde ein ergötzlicher Aufzug werden. Molières Spott fand beim Publikum der Zeit gleichfalls dankbare Aufnahme. Sie wußten für tausend von Gebrechen, außer *seignare, purgare, clysterium donare,* ein einzig Heilmittel nur — den Tod, und selbst den wollten sie noch ihrem Wust von unfehlbaren Regeln und langatmigen Zitaten nach Aristoteles, Galen und Hippokrates untertan machen. *Il vaut mieux mourir selon les règles que de réchapper contre les règles!*[2]) Zudem waren sie abergläubisch, allem Neuen abhold, hochmütige Geldjäger, denen pedantisch-theoretische, philologische Disputationen wichtiger waren als die Heilung. Schon dadurch wirken sie komisch, daß sie ihre Bemühungen mit dem größten Brimborium auch einem kerngesunden Menschen zuwenden *(Mal. Im., Am. méd.).*

Wie überall, so hat auch Molière diese Form lächerlicher Unnatur in eine philosophische Perspektive gerückt. Er läßt seinen '*sage*' Béralde sagen: *Bien loin de la tenir véritable, je la trouve, entre nous, une des plus grandes folies qui soit parmi les hommes, et, à regarder les choses en philosophe, je n'y vois point de plus plaisante mommerie; je ne vois rien de plus ridicule qu'un homme qui se veut mêler d'en guérir un autre.*[3])

---

[1]) *Mal. Im.* III, 3. — [2]) *Am. méd.* II, 5. — [3]) *Mal. Im.* III, 3.



Bei diesem Kapitel des Pedanten, von dem wir nur die hauptsächlichsten Vertreter kurz besprochen haben, hat Molière eine Erhöhung der komischen Wirkung dadurch erzielt, daß er einen Monsieur Jourdain auf sie hereinfallen äßt, der sie schleunigst nachahmt, oder daß auch einfache Bediente wie Sganarelle und Toinette ihre Kunst handhaben können.

Daß Molière auch gegen die unnatürliche Deklamation seiner Kollegen vom Hôtel de Bourgogne zu Felde zog *(Imp. de Vers.)*, ist schon erwähnt. Daß auch Tartuffe und andere solche Schauspieler voll Unnatur sind, darauf wird noch hinzuweisen sein.

III. Das ethische Problem.

(Vernünftig-sittliches Handeln : Unvernunft).

An der Natur, gefaßt im Sinne des Stoikers,[1]) hatte Molière die Kultur seiner Zeit abgeschätzt, und durch komische Charaktere alle Unnatur in ihrer Nichtigkeit bloßgestellt. Für den Stoiker, der eigentlich erst die Moral entdeckte oder doch zuerst wissenschaftlich begründete, war diese Welt ein Reich göttlichen Waltens und der Vernunft, die der Mensch durch seine Natur erfassen konnte. Doch nur einem Denkenden wird dies gelingen, der fremden Gewalten wie dem Gefühl und seinen Affekten gegenüber, „Apathie" bewahrt. Dadurch vollbringt er eine auf Vervollkommnung gerichtete Denkhandlung, welche dann Weisheit und Tugend fest verbindet und verschmilzt. Dies ergibt ein Zusammen und Zugleich von Natur, Vernunft, Tugend, Wissen und ein ewiges Bekämpfen der Gegenpole *(vivere est militare!)*. So ist der Weise tugendhaft; der aber, dem die Vernunft, die Einsicht, fehlt, laster-

[1]) Vgl. u. a. R. Eucken „Die Lebensanschauungen der großen Denker" 1911[9], S. 89—97, E. Zeller „Die Philosophie der Griechen" III, 1 und „Grundriß der Gesch. d. griech. Philos.".



haft, unsittlich, verblendet, ein Narr, ein Verrückter. Unvernünftig ist auch das Urteil der großen Masse, die *opinion*.

Diese Grundgedanken finden wir auch bei Molière, der sich natürlich auch hier wie überall nicht einem philosophischen System gefangen gibt. Dennoch „durchdringen unzählige feine Einwirkungen philosophischer Doktrinen seine Werke als die unentbehrlichen Mittel, die Seiten des Lebens festzuhalten.“[1]) So finden wir auch bei Molière die Gegensätze *sagesse : folie, lumière : aveuglement, raison : opinion*, wobei wiederum die komischen Charaktere die Unwerte verkörpern und dem Gelächter anheimfallen sollen. Das höchste Ziel, die '*tranquillité d'âme*', erreichen die Menschen doch nie, denn „allerlei Irrationales, Unberechenbares läßt den Menschen Weisheit und Tugend verfehlen; Unklarheit und Verwirrung, Einbildung und Irrwahn machen ihn zum Narren. Auf dem Grunde dieser Anschauung erwächst dem komischen Dichter die dankbare Aufgabe, im unvernünftig-unsittlichen Handeln der Zeitgenossen die Narrheit aufzuzeigen. Er hat den unendlichen Vorteil, auch alle Unmoral als Verstoß des Intellektes lächerlich machen zu können. Alle Abirrungen von der Einsicht werden sein unerschöpflicher Gegenstand. Im Theater Molières variieren sie in erstaunlicher Mannigfaltigkeit, ohne daß er doch alle Möglichkeiten auch nur annähernd ausgebeutet hätte. Er wählt aus, was er im Lichtkreis seiner Weltanschauung vorfindet. Dabei stehen für seine Aufmerksamkeit allen voran die Menschen, die der menschlichen Natur aus Herrschsucht oder Eitelkeit Zwang antun wollen. Ihr Treiben ist ob seiner inneren Verlogenheit tief unsittlich, fällt aber darum doch unter den Gesichtskreis lächerlicher Geistesstörung. Eben darum klingt das Leben des Dichters oft nicht wie das der Heiterkeit, sondern eher wie der Ausdruck bitter-höhnischer,

[1]) Dilthey, Kultur der Gegenwart a. a. O., S. 55.

tief-sittlicher Entrüstung."[1]) Auch hier mögen wieder einige Ausdrücke folgen, die zur Bezeichnung oder Charakteristik dieser Narren dienen. Mit Vorliebe gebraucht Molière die Wörter *extravagants* oder *extravagances.* Einige Beispiele für viele:

nous allons servir de fable et de risée à tout le monde, et voilà ce que vous vous êtes attiré par vos extravagances.[2])
Vous venez toujours mêler vos extravagances à toutes choses, et il n'y a pas moyen de vous apprendre à être raisonnable.[3])
je ne vois rien de plus extravagant et de plus ridicule que . . . .[4])

Ferner *aveugle, aveuglement, emportements, excès, transports* als Unwert zum oft betonten Prinzip des Maßhaltens; z. B.

de cette complaisance on voit l'injuste excès[5]); *sa ferme raison ne tombe en nul excès*[6]); *dans le dernier excès portant sa passion*[7]); *oui, j'ai tort, il est vrai, mon transport n'est pas sage.*[8])

Desgleichen *outrer, extrémité:*

Il y faut comme en tout, fuir les extrémités[9]);

folie:

C'est vous qu'il n'y a pas moyen de rendre sage et vous allez de folie en folie[10]);

jalousie:

Un jaloux est un monstre haï de tout le monde, et il n'y a personne qui ne soit ravi de lui nuire.[11])

Dann vor allem die verwerflichen *passions,* die die Unvernunft erst recht entfesseln und die verblendeten Menschen zu Opfern der Komik machen:

Y a-t-il rien de plus bas . . . . que cette passion qui fait d'un homme une bête féroce? et la raison ne doit-elle pas

---

[1]) Wechssler, a. a. O., S. 59. — [2]) *Préc. Rid.* 17. — [3]) *Bourg. Gent.* V, 6. — [4]) *Am. méd.* III, 6. — [5]) *Mis.* 123 (I, 1). — [6]) *Tart.* 1912. — [7]) *Ét.* 390. — [8]) *Mélic.* 511. — [9]) *Éc. d. F.* 1251. — [10]) *B. G.* V, 6. — [11]) *Sic.* 18.



> *être maîtresse de tous nos mouvements?*[1]*); l'aveuglement où m'ont plongée les transports d'une passion condemnable*[2]*); (je vous demande) de raisonner ensemble, ... avec un esprit détaché de toute passion.*[3])

Ferner *superstition* [Astrologie (*Am. magn.* I, 1, 2; III, 1), Furcht vor Kometen (*F. S.* IV, 1), Traumdeutung, Aberglaube (*F. S.* III, 2; *D. J.* III, 1; *Mal. Im.* III, 6), Glaube an unfehlbare Wirkung ärztlicher Vorschriften, Festhalten an Regeln (vgl. *Critique*) usw.].

Doppelt verwerflich ist alle *passion* zur Unnatur, wie bei den Preziösen, Marquis und Pedanten.

Tiefer als diese Vertreter der Unvernunft um der Eitelkeit oder der Mode willen, stehen die Sganarelle und Arnolphe in den *Écoles,* weil sie als rigorose Egoisten denen, die ihnen kraft der Liebe die nächsten sein sollten, bei der Erziehung Zwang antun. Das ist für Molière im Sinne seiner intellektualistischen Ethik nicht nur gegen die Natur, sondern auch unvernünftig und unsittlich gehandelt, und verdient darum doppelt, der Komik anheimzufallen. Noch mehr irren von der Einsicht, dem gesunden Menschenverstand, ab vor anderen Tartuffe, Arsinoë, Harpagon, Dorante, Trissotin. Als direkt perverse Charaktere, als *natura vitiata,* lassen sie nicht das geringste ahnen von gottgewollter Natur, von sittlich Gutem, von Vernunft und Tugend.

Also hat in diesem philosophisch vertieften Sinne Molière seine komischen Charaktere gefaßt und sie derart als Vertreter von Unwerten seiner Weltanschauung dargestellt. Eine eingehende Lektüre von Molières Werken läßt dies mit Evidenz hervortreten. Auch die zweite Reflexion der wohl vom Dichter inspirierten *Lettre sur la Comédie de l'Imposteur* liefert interessante Belege, von denen hier einige Proben gegeben

---

[1]) *Bourg. Gent.* II, 3. — [2]) *D. J.* II, 6. — [3]) *Mal. Im.* III, 3.



werden sollen: *quand il (= ce plaisir) vient de la vue de l'ignorance et de l'erreur, c'est-à-dire de ce qui manque de raison, c'est proprement le sentiment par lequel nous jugeons quelque chose ridicule .... Le ridicule est donc la forme extérieure et sensible que la providence de la nature a attachée à tout ce qui est déraisonnable .... Pour connaître ce ridicule il faut connaître la raison dont il signifie le défaut, et voir en quoi elle consiste .... Ce qui sied bien est toujours fondé sur quelque raison de convenance, comme l'indécence sur quelque disconvenance, c'est-à-dire le ridicule sur quelque manque de raison .... selon mon principe, nous estimons ridicule ce qui manque extrèmement de raison .... tout mensonge, déguisement, fourberie, dissimulation, toute apparence, différente du fond, enfin toute contrariété entre actions qui procèdent d'un même principe, est essentiellement ridicule* usw.

Ja, Molière ist und bleibt der komische Dichter, der in seinen Meisterwerken gewisse Charaktere auf Grund seiner Weltanschauung Opfer der Komik werden läßt! Dies sei hier nochmals eindringlich betont.

„Aus einem tiefen und fruchtbaren Gedankengrund, dem Begriff und der Anschauung von der Individualität, hat der Dichter Molière das Rüstzeug genommen, um das Verwirrte und Verwirrende, die *selva oscura* der empirischen Wirklichkeit geistig zu ordnen und zu bewerten“[1]) und zu entwerten, können wir hinzufügen.

Weltanschauung haben, heißt auch in Kampfstellung sein, besonders anderen Weltanschauungen gegenüber. Die Persönlichkeit Molière mußte sich ebenfalls mit fremden Gedankenwelten auseinandersetzen und sie auf Wert und Unwert prüfen. Freien Auges hat er es standhaft getan, und zwar mit dem Vulgärkatholizismus französischer Volkskreise, mit dem Atheis-

[1]) Wechssler a. a. O., S. 71.



mus gewissenloser *grands-seigneurs* und mit dem Spiritualismus der Philosophie des Descartes.

Wenn auch Molières Werke Renaissanceluft durchweht, so konnte dennoch die gewaltige Kulturbewegung des Christentums nicht spurlos an seinem Geistesleben vorübergehen. Er lebte ja in einer Zeit, die reich war an kirchlichen Interessen. Der Kern christlicher Religion mußte ihm allerdings verschlossen bleiben. Nun, von ihm hatte sich auch die Masse der sogenannten Christen seiner Tage entfernt, oder besser, war entfernt worden. Wer sich aber seiner selbst nicht ganz sicher fühlt, wittert leicht überall Verrat oder Hohn und ereifert sich. Deshalb erregte die *École des Femmes* solch einen Sturm: dieser *farceur* Molière hatte gewagt, über die Klostererziehung zu spotten! So war Molière in eine Kampfstellung hineingekommen, in der er scharfen Auges auf die Blößen seines Gegners achtete. Mit dem *Tartuffe* fielen die ersten Hiebe. Es sollte ein bitter-ernster Kampf mit dem Vulgärkatholizismus werden. Als ein Vertreter hiervon erschien ihm Tartuffe. Damit entwertete er auf seiner komischen Bühne den katholischen Volksglauben, der für ihn zur flachen Konvention voll Zwang, Unnatur und Unvernunft herabgesunken war. Hier glaubte man ja noch an den Teufel, fürchtete sich vor den Qualen der Hölle, war also über die Lebensanschauung des Mittelalters mit ihrer Askese[1]) und Hierarchie noch nicht hinausgekommen, gegen die sich die diesseitsfreudigen Renaissancemenschen so kraftbewußt aufgelehnt hatten. Diese Andeutung mag hier genügen; sie wird in einem besonderen Abschnitt über den *Tartuffe* etwas näher auszuführen sein.

Dem Kämpfer Molière sollten auch auf diesem Gebiete Angriffe nicht erspart bleiben. Man warf ihm Atheismus vor

[1]) Vgl. Tart. I, 5: *Et comme du fumier regarde tout le monde.*



und schleuderte ihm das Schimpfwort *libertin* entgegen, was so viel bedeutete wie ausschweifender Freigeist oder Epikuräer im falschen Nebensinn des Wortes. Im Sinne des echten Epikuräers hatte er allerdings zu dem Erziehungsproblem ehrlich Stellung genommen. Deshalb mußte ihn der Vorwurf, *libertin et impie* zu sein, schwer treffen, bedeutete er doch eine Verkennung seines Geistes und seiner Weltanschauung. Bald stand er mit der Antwort auf dem Plan. Es war im *Don Juan*. Hier setzt er sich mit der Gedankenwelt des frivolen Atheismus gewissenloser *grands-seigneurs* auseinander. Er, der wahre Epikuräer und vermeintliche Atheist, verkörpert als komischen Charakter den falschen Epikuräismus und den echten Atheismus! Die nähere Ausführung ist auch hier einem späteren Abschnitt vorbehalten.

Noch einmal sollte sich Molière mit einer anderen Gedankenwelt auf seiner Bühne auseinandersetzen. Es betraf diesmal den ‚Philosophen' Molière, der ja geistig verwandt war mit Pierre Gassend und seinen Anhängern. Diesem Lager der Gassendisten war damals das der Cartesianer gegenüber. Molière, der so rastlos tätig mitten im Leben seiner Zeit stand, nahm auch hier Stellung, doch nur in heiter-spöttischer, halb humoristischer Weise. In den *Femmes Savantes* läßt er, der Gesinnungsgenosse der Renaissancemenschen, erkennen, daß der Spiritualismus des Descartes wohl nicht ganz ehrlich sei und Anklänge an den mittelalterlichen Dualismus mit seiner Verneinung des Körperlichen habe. In der Diskussion über die Atomlehre sprechen sich komische Charaktere wie Bélise und Trissotin gegen Gassend und für Descartes aus.

Molières Theorie des Komischen.

An dieser Stelle, wo über den Denker Molière gehandelt werden soll, könnte auch an das erinnert werden, was er theoretisch über das Komische gedacht und ausgesprochen hat.



„Die Kunst bedarf durchgängig einer Schulung des Künstlers und Erziehung des Publikums durch die ästhetische Besinnung, soll ihr höherer Charakter den gemeinen Instinkten der Masse gegenüber ausgebildet, gewürdigt und verteidigt werden.“ [1]) Dieser letzte Punkt kommt bei Molière besonders in Betracht, da seine Kunst in der Zeit, seiner Ansicht nach, noch nicht die genügende Schätzung genoß. Wenn er sich nicht zu verteidigen gehabt hätte, wäre er sicher maßvoller in seinen Behauptungen auch über das Wesen seiner Kunst gewesen. Auf dem Gebiete der Theorie ist Molière nie zu einer Methode oder einem System vorgedrungen. Dazu paßte er nicht, dazu hatte er auch keine Zeit. Deshalb sind die Hauptzüge nur flüchtig und lückenhaft, die verstreuten Andeutungen nicht bestimmt genug. Hiernach wollen wir sein Schaffen nicht beurteilen: Theorie und Praxis gehen oft auseinander, und wir haben es mit den unvergänglichen Werken des Praktikers zu tun. Es sei mithin erlaubt, des Theoretikers nur der Vollständigkeit halber hier kurz zu gedenken.

Am Anfang seiner Pariser Laufbahn sagt er stolz: *je ne manque point de livres qui m'auraient fourni tout ce qu'on peut dire de savant sur la tragédie et la comédie, l'étymologie de toutes les deux, leur origine, leur définition, et le reste.* [2]) Dies braucht uns jedoch nicht abzuschrecken; denn seine Äußerungen lassen sich leicht auf ein paar Schlagworte zurückführen: *toutes les peintures ridicules qu'on expose sur les théâtres ce sont miroirs publics — rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde, et faire rire les honnêtes gens — la comédie en soi … n'étant autre chose qu'un poème ingénieux qui par des leçons agréables reprend les défauts des hommes — je dis bien que le grand art est de plaire — Ne songeons qu'à nous réjouir, La grande affaire est le plaisir.*

[1]) Dilthey, Zellerband, S. 310. — [2]) *Préc. Rid. Préface.*



Zu der Folgerung seiner Theorie *(Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant)* war er durch seine Zeit gezwungen. Wir billigen diese moralische Besserungstheorie heute nicht mehr. Der Praktiker Molière ist zum Glück nicht zu sehr davon beeinflußt. „Der Dichter Molière ist ein Künstler, der nicht moralische Unterweisung geben, sondern Leben, künstlerisch geschautes Leben, komplexe Charaktere und Schicksale kämpfender Menschen darstellen will.“ [1]) Er gibt uns die *bonne façon d'en juger* selbst an die Hand, *et qui est de se laisser prendre aux choses et de n'avoir ni prévention aveugle, ni complaisance affectée, ni délicatesse ridicule.* [2])

Wie Molière als intuitiver Philosoph das Problem des Komischen faßte, erscheint uns viel wichtiger. Das sollte vor allem in diesem Kapitel beleuchtet werden. In dem folgenden werden wir nun auf einige komische Charaktere näher einzugehen haben. Selbstverständlich kann es dabei nur auf eine Auswahl ankommen. Wir greifen mit Absicht solche heraus, die auf den modernen Beurteiler vielleicht nicht unmittelbar komisch wirken, die es aber im Sinne Molières und seiner Zeit unbedingt sind. Gerade an diesen schwierigeren Fällen wollen wir die Tragfähigkeit unserer Methode erweisen. So können wir auf eine Sonderdarstellung der Charaktere verzichten, die ohne weiteres als komisch erscheinen und noch heute dafür gelten. Einige Wiederholungen aus diesem zusammenfassenden Kapitel über Molières Komik und seine Weltanschauung ließen sich nicht vermeiden.

[1]) Morf, Dichtung und Sprache, S. 220. — [2]) *Critique* 5.



V. Kapitel.

Die komischen Charaktere bei Molière.

Die Entdeckung des Menschen, die Burckhardt als ein Wesensmerkmal der Renaissance angibt, erweckte besonders in Frankreich ein recht lebhaftes Interesse für das Studium und die Darstellung menschlicher Charaktere. „Der Mensch beobachtet sich selbst, wie andere, genauer und liebt es, das Geschehene deutlich, ja drastisch zu schildern; die charakteristischen Züge von Personen, Ständen, Verhältnissen werden aufgesucht, über dem Äußeren wird das Innere nicht vergessen, und die Zeichnung von Seelenbildern erreicht eine bewunderungswürdige Höhe.“[1]) Pierre Charron sagt: *La vraye science et le vray estude de l'homme, c'est l'homme.* So dachte auch Molière. Da war sein geistiger Nährboden. Dank seiner überaus scharfen Beobachtungsgabe und gemäß seiner geistigen Konstellation, sah er leichter als andere das Lächerliche an Menschen und Dingen und verdichtete es in seine komischen Charaktere. Auch die Zeitgenossen erkannten dies an und nannten ihn *le contemplateur* oder *le peintre.* Wie ein Maler gibt er in der Tat den Hauptfiguren seiner Stücke, auf deren Charakterzeichnung es ihm am meisten ankam, den schönsten Platz.

Il nous montre à poser avec noblesse et grâce
La première figure à la plus belle place.
(La Gloire du Val-de-Grâce 91/92).

[1]) Eucken, Lebensanschauungen, S. 304.

Auf diese Hauptfiguren im Mittelpunkt wird es auch uns im folgenden vornehmlich ankommen. Bei ihnen hoffen wir einigen Zügen nachgehen zu können, die sie zu ewigen komischen Typen erhöht haben. Ferner werden kurz einige Mittel zu erwähnen sein, durch die es Molière gelungen ist, diese Figuren auf ihrem besonderen Platze stets in komischer Beleuchtung erscheinen zu lassen.

Molière geht von übertriebenen Typen aus und bewegt sich damit noch ganz in den Bahnen der Komödientradition. Dann beginnt er selbständig die Menschen seiner Umwelt zu zeichnen. Wo er noch konventionelle komische Bühnentypen verwendet, erfüllt er sie mit frischem Leben und gibt Anknüpfungspunkte an die Zeit. *Il est impossible à Molière de faire aucun caractère qui ne rencontre quelqu'un dans le monde.*[1]) Bei diesen Menschen selber liegt die Quelle der Komik: aus ihrem Charakter fließt sie, aus ihrer beharrlichen Art des Wollens und Handelns. Die Komik gehört bei ihnen zur geistigen Eigenart. Es sind starre, determinierte Charaktere, die als Sklaven einer falschen Idee, einer Leidenschaft, von Molière als intuitivem Philosophen erfaßt und als Dichter unter einen komischen Gesichtspunkt gerückt worden sind. Trotz der Gespaltenheit ihrer Natur sind es aber doch Menschen, die uns ihre Seele offenbaren; deshalb sind auch Züge in ihnen, die kein Lachen erregen. *Il n'est pas incompatible qu'une personne soit ridicule en de certaines choses et honnête homme en d'autres.*[2]) Immerhin bleibt die Darlegung der komischen Seite der Persönlichkeit die Hauptsache. Die Handlung tritt zurück und wird zum Vehikel für die komische Gesamtauffassung. Sie entwickelt sich mit zwingender Notwendigkeit aus dem Wesen der komischen Charaktere, aus deren Charakteranlage, oder zielt auf die Beleuchtung hiervon

[1]) *Imp.* 4. — [2]) *Crit.* 6.



ab. So entsteht ein in sich geschlossenes Kunstwerk, dem man die Worte Harpagons ins Publikum gleichsam als Leitmotiv geben könnte:

Ils me regardent tous et se mettent à rire.[1])

L'École des Femmes.

Wie Sganarelle der *École des Maris* will hier Arnolphe als Choleriker nach alten Erziehungsgrundsätzen und aus egoistischen Motiven ein junges Mädchen erziehen und sie sich durch Zwang zur Ehe gefügig machen. Das ist für Molière unvernünftig, ja unsittlich, und muß der Komik verfallen. Schon sein Name begünstigte diese Auffassung, denn Arnolphe (Arnoul, Ernol) hieß auch der Schutzpatron der betrogenen Ehemänner. Um einem etwaigen traurigen Schicksal zu entgehen, nennt er sich nach seinem Pachtgütchen stolz Monsieur de la Souche. Er, der 42 jährige Junggeselle, der schon viel erlebt hat und es liebt, freudig das Eheunglück anderer festzustellen, möchte doch noch gern in den Ehehafen segeln, um sein Alter zu vergolden. Er hält es für ausgeschlossen, daß ihm in der Ehe Unglück zustoßen könne. Er glaubt sich unüberwindlich und ist in seiner Eitelkeit von der Güte und dem Erfolg seiner Erziehungsmethode fest überzeugt. Zudem geht er ja mit der nötigen Vorsicht zu Werke. Horace teilt er z. B. seinen angenommenen Namen nicht mit, da er erfahren hat, daß dieser junge Mann einem M. de la Souche ins Gehege gekommen ist, trotzdem sucht er Horace möglichst viel *confidences* zu entziehen. Ein lustiges *quiproquo* ist die Folge. All seine Vorsichtsmaßregeln entspringen aber einer fixen Idee: die beständige Angst, getäuscht zu werden. — Und dieser Überschlaue erreicht gerade das Gegenteil von dem, was er bezweckt. Es ist die Komik des ausdrücklichen, vorher

[1]) *Av.* IV, 7.



formulierten Anspruches, der in ein Nichts zergeht. Hinzu kommt die der Selbsttäuschung, der Illusion. Der Hochmütige wird gedemütigt, der Vorsichtige durch sein Pech ganz entmutigt. Er erzieht sich eine Frau in aller Dummheit und Entsagung, damit sie ihn nur nicht täuschen könne; ihre dummen Worte bewundert er, und Agnes wird nun gerade schlau, verrät ihn und brennt mit Horace durch. Seine Diener will er dumm, um gut bedient zu werden; Alain und Georgette warten ihm aber schlecht genug auf. In dem Augenblick, als er den Gegenstand seiner sogenannten Liebe entwischen sieht, liebt der Tyrann seine Sklavin rasend, wälzt sich vor ihr, will ihr Freiheit und alles Mögliche gewähren, wenn sie ihm nur Liebe schenken wolle. Welche Fülle von Widersprüchen in diesem komischen Charakter! Arnolphe ist beinahe tragikomisch, da er sich mit und wider Willen um seinen Lebenswert bringt. Doch sein Unglück wirkt auf uns lächerlich. Dabei müssen wir stets eines Wortes von Goethe eingedenk sein: „Im Theater wird durch die Belustigung des Gesichts und Gehörs die Reflexion sehr eingeschränkt".[1])

Molière hat diese Komik sehr fein in Handlung umgesetzt, indem er Arnolphe bei seinem großen Argwohn gerade die verkehrtesten Schritte tun läßt, um das befürchtete Unheil abzuwenden. Die Beleuchtung Arnolphes als passiv-komischer Charakter ist überall die Hauptsache. Ihr dienen die komischen Szenen, Bühnenspiele und Redensarten und die anderen Personen: *ils ne sont plaisants que par réflexion à Arnolphe, et l'auteur n'a pas mis cela pour être de soi un bon mot, mais seulement pour une chose qui caractérise l'homme et peint d'autant mieux son extravagance . . . .*[2]) Die köstliche Weltunkenntnis und Naivetät der Agnes, die Dummheiten der Dienstboten und anderes, fällt alles auf Arnolphe zurück.

[1]) Max. und Refl. III. — [2]) *Critique* 6.

Agnes wirkte in der Zeit besonders komisch; sie war ja keine *mondaine*, die doch mit all ihrem Raffinement damals allein etwas galt. Weltunerfahrene junge Leute wie Agnes und Horace haben den vorsichtigen Arnolphe überlistet!

So wird alles von einer komischen Grundstimmung beherrscht. Das wollte Molière. Seine Devise war: „Lachen!"

Tartuffe.

Hier mußte sich Molière mit der Gedankenwelt des Vulgärkatholizismus und seinen Auswüchsen auseinandersetzen, wie im voraufgehenden Kapitel gesagt wurde. „Es war nicht der Lebensgehalt christlicher Frömmigkeit, was ihn zum Angriff auf der komischen Bühne reizte, sondern der konventionelle, kirchlich-bürgerliche Volksglaube, der mehr dem Eigennutz der Autoritäten als der sittlich-religiösen Förderung der Frommen diente. Dieser vulgäre, unwahrhaftige Katholizismus erschien ihm als ein geistloses Gebilde voller Zwang, Unnatur und Unvernunft, würdig auf seiner Bühne dem Lachen aufgeklärter Zuschauer preisgegeben zu werden".[1]) Als solch ein Vertreter erschien ihm Tartuffe. Was Molière dabei rein äußerlich treffen wollte (wohl die Cabale des Dévots), kümmert in diesem Zusammenhange wenig.

In Tartuffes gemeinem Charakter ist unvernünftige Unnatur, und damit Komik im tieferen philosophischen Sinne Molières, geradezu gehäuft. Von der angeborenen Güte, ja Göttlichkeit der menschlichen Natur ist bei ihm auch nicht die Spur. Und solch ein Mensch heuchelt Frömmigkeit! Dadurch mußte er doppelt lächerlich wirken. Sein Schauspielermantel ist doch zu fadenscheinig, um seine innerste Natur zu verdecken. Er kommt immer in eine falsche Lage, die den inneren Widerspruch zwischen dem, was er ist, und

---

[1]) Wechssler a. a. O., S. 75.

seinem frömmelnden Gebahren aufdeckt. Und dann steht er in seiner ganzen lächerlichen Nichtigkeit da.

Die Schwierigkeit, Tartuffe als komischen Charakter auch wirklich erscheinen zu lassen, war somit für Molière besonders groß. Es fehlt deshalb auch in neueren Arbeiten über das Werk nicht an Behauptungen, Molière hätte hier die Grenzen seiner Kunst überschritten und Tartuffe sei gar kein komischer Charakter. Wir glauben diesen Ansichten entgegentreten zu können, einmal im Namen des Künstlers Molière und seiner Weltanschauung, dann durch das Bemühen, möglichst objektiv zu urteilen, *et qui est de se laisser prendre aux choses.*

Die meisterhafte Exposition führt in die richtige Stimmung ein und deckt durch Beschreibung von Seiten anderer einige komische Züge an Tartuffe auf. Dorines Schilderung des *pauvre homme* läßt uns lachen und leitet uns zur richtigen Beurteilung an. Gleich zu Anfang heißt es von ihm:

Certes, c'est une chose aussi qui scandalise
De voir qu'un inconnu céans s'impatronise,

was besagt, daß Molière mit ihm den Typus des Parasiten erneuert hat, der in der antiken Komödie unentbehrlich war. Diese Rolle füllt der Schleicher würdig aus. Sein Aussehen ist vorzüglich. Ein Kontrast: dieser Asket ißt, trinkt und schläft im Übermaß:

Il se porte à merveille,
Gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille.

Als Elmire schwerkrank war,

Il soupa, lui tout seul, devant elle,
Et fort dévotement il mangea deux perdrix
Avec une moitié de gigot en hachis.

— — — — — — — — — — — — —

Pressé d'un sommeil agréable,
Il passa dans sa chambre au sortir de la table,



Et dans son lit bien chaud il se mit tout soudain,
Où sans trouble il dormit jusques au lendemain.

— — — — — — — — — — — — — — —

Il reprit courage comme il faut,
Et, contre tous les maux fortifiant son âme,
Pour réparer le sang qu'avait perdu Madame,
But, à son déjeuner, quatre grands coups de vin.[1])

Was dieser *pied-plat* sonst sagt und tut, wird als eitel Heuchelei hingestellt. — Jetzt tritt er auf. Wir freuen uns, daß die Beschreibung, die uns angegeben hat, was wir von ihm zu halten haben, so genau zutrifft. Wir sind auf den komischen Grundton gestimmt und warten der Dinge, die da kommen sollen. Seine erste Handlung ist, daß er abgewandten Blickes Dorines Busen bedeckt. Dies ist aber nur Mache, denn in Wirklichkeit beherrscht ihn geilste Sinnlichkeit, die in den Szenen mit Elmire trotz des Deckmäntelchens der Religion, das er sich umzuhängen liebt, zum Durchbruch kommen soll. Mit einem schmachtenden *Hélas, très volontiers* sagt er die Unterredung mit ihr zu, deren schönen Körper er mit einem sehnenden *Viendra-t-elle bientôt?* erwartet.[2]) Auf *l'amour sans scandale et du plaisir sans peur*[3]) zielt er los. Zu diesem Zwecke nähert er sich ihr körperlich, betastet ihr Kleid und berührt ihr Knie. Als dies nichts hilft, schützt er *l'intérêt du Ciel* vor und versucht durch eine mit frommem Plunder geschminkte Redeweise, sie zu betören und dann zu verführen. Der Schauspieler verbindet mit abstrakten Worten wie *béatitude, félicité, zèle, célestes apas, autel,* wo er sein Herz opfern will,[4]) einen sehr konkreten Sinn, bis er schließlich unumwunden sagt: *Contentez mon désir.* Mit dem Himmel würde er sich dann auch wohl abzufinden wissen, denn

... ce n'est pas pécher que pécher en silence.[5])

---

[1]) *Tart.* I, 4. — [2]) III, 2. — [3]) III, 3. — [4]) III, 3; IV, 5. — [5]) IV, 5.



Der Schauspieler hat aber keinen Erfolg in seiner Rolle. Sein Anspruch zergeht in nichts. Er wird entlarvt, und ein lächerlicher Gleisner bleibt. *Le mauvais effet que la galanterie de Panulphe y produit le fait paraître si fort et si clairement ridicule que le spectateur le moins intelligent en demeure pleinement convaincu . . . les moyens dont il se sert ont une grande disconvenance avec la fin, et par conséquent qu'il est ridicule de s'en servir.* [1])

Diesem Narren, der sich selbst narrt, gelingt es nun, mit seinem religiösen Gaukelspiel andere Narren zeitweise irre zu führen und zu beherrschen: den verblendeten, leichtgläubigen, egoistischen Polterer Orgon, der sich selbst täuscht, und Madame Pernelle, eine tadelsüchtige, eigensinnige und schwatzhafte Alte, die noch von einem Manne grotesk gespielt wurde. Über Orgon sagt Dorine:

> *Mais il est devenu comme un homme hébété*
> *Depuis que de Tartuffe on le voit entêté,* [2])

und Cléante:

> *C'est de fort bonne foi que vous vantez son zèle*
> *Mais par un faux éclat je vous crois ébloui* [3])

und

> *Dans la droite raison jamais n'entre la vôtre.* [4])

Der Zelot, der Entsagung und Weltflucht predigt, Scham und Reue äußerlich bekundet, wird der Erbschleicherei und der Verführung bezichtigt. Nirgends hat sein Wirken dauernden Erfolg. Die Gespaltenheit seiner Natur in Laster und Frömmigkeit bringt ihn immer in falsche Lagen, die ihn dann in seiner ganzen lächerlichen Nichtigkeit bloßstellen. Von etwas Erhabenem, Dämonisch-Fanatischem, das der Shakespeareforscher Wolff in die Figur legt, ist nichts zu

---

1) *Lettre sur la Comédie de l'Imposteur, 2e réflexion.* — 2) I, 2. — 3) I, 5. — 4) V, 1.



finden. Es wäre auch garnicht im Sinne des echten komischen Dichters Molière.

Dieser hat die komische Grundstimmung, in die wir von Anfang an versetzt sind, kunstvoll festgehalten. Das wird auch durch jene komischen Zwischenszenen und durch Bühnenspiele bewirkt, die organisch zum Werke gehören und nicht nur Farcengut sind, wie Rigal meint. Mit meisterhafter Kunst wird in allen Szenen eine etwa zu befürchtende Tragik zur Komik abgebogen. So sitzt in der gefährlichen Verführungsszene des vierten Aktes Orgon verdutzt unter dem Tische, guckt halb hervor und muß mit anhören, wie wenig dieser liebe Gottesmann ihn achtet.[1]) Wir lachen. Der aufgeregte Orgon will, auf indirekte Anregung Tartuffes hin, Damis verjagen; im nächsten Augenblick liegen Orgon und der Gnade heuchelnde Tartuffe voreinander auf den Knieen und küssen sich.[2]) Wir lachen. Als Tartuffe Orgon alle Güter nimmt, ruft dieser nochmals gerührt: *Le pauvre homme.*[3]) Wir lachen. Dieselbe Wirkung erzielt das Wort durch Dorine, als Orgon all die Taten dieses Schandbuben erkennt.[4]) Cléante will Tartuffe zur Rede stellen; *certain devoir pieux* ruft ihn aber gerade in diesem Augenblick fort.[5]) Es erübrigt sich wohl, auf andere Mittel (was Dorine sagt und tut, der Liebeszwist Valères und Marianes usw.), die der Hindeutung aufs Komische dienen, einzugehen. „Aus alledem entsteht eine Komik der Lage und der Rede, welche den Ernst, ja die Widerlichkeit des Sieges der Heuchelei überwindet, indem sie auf die schlechten und dummen Sieger den Spott des Spieles häuft. Die Kunstübung ist das Erbe der alten Posse: ‚Du sollst lachen!‘ Die äußere Form der Posse aber ist im ‚Tartuffe‘ aufgegeben. Wir befinden uns im wirklichen Interieur einer Familie, in einer wahren Welt.“[6])

---

[1]) IV, 5. — [2]) III, 6. — [3]) III, 6. — [4]) V, 3. — [5]) IV, 1. — [6]) Morf: Dichtung und Sprache, S. 203.



Don Juan.

Der *Tartuffe* hatte Molière den Vorwurf gewissenlosen Atheismus und ausschweifenden Epikuräismus eingebracht. Diesen Tadel wies er im *Don Juan* von sich ab, führte einen wahren Atheisten und einen falschen Epikuräer vor, und setzte sich mit der Gedankenwelt seiner Lebenssphäre offen und ehrlich auseinander. Die Unwerte, gemessen an den Werten seiner eigenen Weltanschauung, stellte er wiederum als komisch dar. Er fand sie besonders vertreten in den Kreisen der Marquis. Ihnen gehört auch Don Juan an, denn er vergeht sich ebenfalls durch Fingieren und Affektieren gegen die gottgewollte Natur und verfällt damit der lächerlichen Unnatur. „Aber seine Sünde wider die Natur ist sehr viel schlimmer als die der Marquis. Nicht nur, daß er der Frauenwelt in endlosem Wechsel Liebe vorheuchelt, er liebt es, den *esprit fort* zu spielen und über Göttliches und Menschliches sich lustig zu machen. Gemeine Sinnlichkeit möchte er gern mit einer philosophischen Weltanschauung verhüllen. Und diese Seite des Charaktertypus, die dem Dichter am meisten zuwider war, ist als die Pointe des Stückes herausgearbeitet.“ [1]) Dieser *débauché* ist ein *athée,* ein falscher Philosoph, der sich über alles hinwegsetzt, ein gewissenloses Leben voll Lug und Trug führt und alles seiner *passion* für die Frau opfert. Dennoch ist sein Übermenschentum nicht echt. Furchtlosigkeit vor Himmel und Hölle fingiert er nur, denn Furcht überkommt ihn, als das Steinbild des Kommandeurs ihn abholen will. Nach einem gottlosen Leben gedenkt er als Frömmler zu enden und wagt als *hypocrite* wie Tartuffe übertreibend von Reue im *intérêt du Ciel* zu reden.

Das Stück ist zu Ende. Molière hat uns abermals einen komischen Charakter in seinem Sinne schauen lassen, und

[1]) Wechssler a. a. O., S. 81.



nicht einen tragischen Helden im Shakespeareschen Stile, wie Wolff behauptet. Der Komödiendichter hat alles getan, um das Aufkommen einer tragischen Stimmung zu vermeiden und den Charakter seines Kunstwerkes zu wahren. Dazu dienen die Szenen mit den Dialekt sprechenden Bauern, mit Sganarelle, mit M. Dimanche, die alles auf Komik einstellen. Die Kontrastfigur Sganarelle soll mit ihren Reden und dummen Streichen lachen machen, desgleichen der feige Prahler Pierrot, der einmal eine Ohrfeige bekommen soll, die dann aber Sganarelle bezieht. Alles dient zur Erhaltung der komischen Grundstimmung, die auch bis zum Schlusse bleibt: Sganarelle sieht seinen Herrn in Flammen untergehen und ruft

Mes gages! mes gages!

Molière, der sonst mit seinen *sages* einen Gegenpol des Komischen gibt, stellt hier Narr gegen Narr. Don Juans frivolem Atheismus steht der biedere, doch ebenfalls lächerliche Glaube eines Sganarelle gegenüber. Die Komik ist hier wie im *Misanthrope* auf beide Seiten verteilt.

Le Misanthrope.

Dies klassische Seelengemälde Molièrescher Kunst bietet in abgetönter Form die feinste Komik. In der *Lettre écrite sur le Misanthrope* von Donneau de Visé heißt es: . . . . *le héros en est le plaisant sans être trop ridicule, et il fait rire les honnêtes gens sans dire des plaisanteries fades et basses, comme l'on a accoutumé de voir dans les pièces comiques. Celles de cette nature me semblent plus divertissantes, encore que l'on y rit moins haut, et je crois qu'elles divertissent davantage, qu'elles attachent et qu'elles font continuellement r i r e d a n s l' â m e.* Diesem Zeiturteil steht das eines sehr verdienten deutschen Molièreforschers entgegen, dessen Entschiedenheit uns abschrecken könnte, im Misanthrope eine komische Gestalt



zu suchen, wenn wir bei unserer Beurteilung nicht die Zeit, die Weltanschauung und das Stück selbst als feste Stützen hätten. Es lautet: „Der Gedanke, daß der Menschenfeind als komische Figur aufzufassen und darzustellen sei, gehört aber zu den vielen Geschmacklosigkeiten, durch welche sich übereifrige Erklärer seltsam hervortun. Hält man sich bei dem Charakter Alcestes nicht an einzelne Verse, sondern an die Gesamterscheinung, so ergibt sich ein Eindruck, der nichts weniger als komisch ist“.[1]) Wir hoffen zu einem anderen Ergebnis kommen zu können.

Cléante sagt im *Tartuffe* einmal zu Damis:

Modérez, s'il vous plaît, ces transports éclatants
Nous vivons sous un règne et sommes dans un temps
Où par la violence on fait mal ses affaires.[2])

Diese Worte könnten auch an Alceste gerichtet sein. In der Tat galt in jener äußerlich glatten Zeit ein übereifriger Moralist und aufbrausender Individualist als ungewohnt, störend und komisch. Gegen diesen geltenden Hofton, der dem *honnête homme* Pflicht war, verstößt der eigensinnige Alceste als *insociable.* Er ist ein fanatischer Polterer. Der vornehme Edelmann aus der Provinz wettert gegen den Geist der neuen Zeit, der sich mit seinen Narrheiten in der Kleidung und seinem lächerlichen Gebahren am Hof und in der Hauptstadt eingeschlichen hat. Der Zorn findet gleich zu Anfang Anlaß, sich zu entladen. Sein Freund Philinte hat nämlich diesem Zeitgeist gehuldigt und mit einem Marquis lächerliche Freundschaftsbeteuerungen ausgetauscht. In diesem ersten Zornesausbruch offenbart sich sein Charakter. Daraus begreifen wir auch sein ferneres Reden und Tun. Alceste ist durchaus Stimmungsmensch, der von seinem cholerisch-

[1]) F. Lotheissen, „Gesch. d. franz. Lit. im XVII. Jhdt.“ IV, S. 44 und „Molière“, S. 285. — [2]) V, 2.



melancholischen Temperament und von leicht erregbarer, aufbrausender Leidenschaft ganz beherrscht wird. Er kennt kein Maß. Durch den Übereifer, mit dem er für seine Werte, Wahrheitssinn und Aufrichtigkeit, eintritt, schießt er über das Ziel hinaus, verfällt in Übertreibungen und kommt zu den paradoxesten Äußerungen. In seiner Maßlosigkeit, die aus Temperament und Charakter folgt, und seiner Verallgemeinerungssucht haßt er alle Menschen und will der ganzen Menschheit offene Fehde erklären. Die ganze Welt zu verbessern, ist ihm zur fixen Idee geworden. Er möchte gern *pour la beauté du fait* seinen Prozeß verloren haben und dergleichen mehr. Es ist die hochfeine Komik der Selbsttäuschung, der Illusion, die ihn, wie Don Quixote, im Sinne der Zeit zum Erznarren macht. Hinzukommt die des ausdrücklichen Anspruchs, der spurlos zergeht. Seine großen Erregungen stehen aber häufig in umgekehrtem Verhältnis zu den Anlässen. Bei seinem Aufbauschen von Kleinigkeiten legt er eine Überempfindlichkeit an den Tag. Ihm fehlt dabei das richtige Augenmaß für die Dinge dieser Welt, wie sie nun einmal ist, mit ihren Unvollkommenheiten: die Komik der Naivetät oder Weltunerfahrenheit. Mit furchtbarem Ernst vertraut er blind auf den Sieg des Rechten und Guten. *Votre esprit se gendarme toujours* sagt Philinte mit Recht zu ihm.[1]) Das erklärt die groben, übertriebenen Ausdrücke diesem Freunde gegenüber: *vil complaisant, traître* u. a.;[2]) das erklärt seine affektisch gesteigerte Redeweise: er unterbricht, durchkreuzt Philintes Worte, widerspricht gern, fängt die Reden mit *non* an, flucht, gebraucht Imperative. Alles was dieser leicht reizbare und unerträgliche Mensch voll Widerspruchsgeist sagt, ist konstatierend, apodiktisch. Kurz, durch seine *extravagances*, seine *emportements* bekundet er sich als Mann der *passion* und des *aveuglement*, dem es unmöglich ist, *sage* zu sein, sich zu zähmen

[1]) II, 4, 683. — [2]) I, 2.



und *mezura* zu halten. Dadurch macht er sich lächerlich und wird zum komischen Narren trotz seines ehrlichen, hochgesinnten Eintretens für Wahrheit, Natur und Tugend.

La parfaite raison fuit toute extrémité,
Et veut que l'on soit sage avec sobriété.[1])

Bei allem ist aber nicht zu vergessen, wodurch sein ohnedies reizbares Temperament zur Raserei entfacht wird: dieser „Schwarzgallige" ist „verliebt"! Eine ernste und tiefe Liebe zieht Alceste zu Célimène, von der er verlangt, daß sie sich endlich erklären solle. Es handelt sich also um einen Heiratsantrag, den Alceste ihr unter vier Augen vorbringen will, in dem er aber immer gestört wird. Dadurch, daß dieser sein Heiratsantrag, der Hauptzweck seines Kommens ist, mehrere Male von lästigen Störern vereitelt wird, gerät der Hartnäckige in immer gereiztere Stimmung.[2]) An sich ist ja dieser *caprice* der Liebe nichts Unvernünftig-Komisches. Liebe wird das erst, wenn sie ihr Spiel gar zu toll treibt und einen fanatischen Apostel für Wahrheit und Natur wie Alceste, einer Célimène, *coquette et médisante*, zu Füßen zwingt, der gegenüber sein Bekehrungseifer als zwecklos komisch wirkt.

Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour[3]) sagt er selbst und bekennt, daß die *raison* bei ihm aus ihrer Bahn gekommen ist. Somit ist er der *passion*, dem *aveuglement*, verfallen, im Molièreschen Sinne also der Komik, und wird als Narr lächerlich, zumal sein Werben nicht von Erfolg gekrönt ist. Wenn er '*sage*' wäre, hielte er sich gerade von dieser Liebe frei. Jedesmal, wenn er auf sie zu sprechen kommt, wird er dramatisch. Dies erzeugt seine Empörung:

[1]) I, 1, 152. — [2]) Darauf und auf die damit zusammenhängende Einheitlichkeit der Handlung hat kürzlich hingewiesen E. Wechssler, „Die Handlung des Misanthrope" (Viëtorfestschrift Marburg 1910). Man könnte das Stück nach Wechssler auch betiteln „Der unterbrochene Heiratsantrag." — [3]) I, 1, 248.



die akute Verrücktheit der Liebe! Bei Orontes Gedicht, das vielleicht für Célimène bestimmt ist, schöpft er sofort Verdacht, wird eifersüchtig, verbissen, und gerät in lächerliche Wut. E. Scherers *(Études)* Behauptung, diese Liebe sei schreiendste Inkonsequenz, beweist vollkommenes Mißverstehen und richtet sich selbst. Gerade daß Molière dies Ewigkeitsthema der Liebe hier angeschlagen hat, läßt in ihm den großen komischen Künstler erscheinen, der darin die höchste Komik bietet: hier, wo der starke Alceste liebt, ist er schwach! Folgewidrigkeit in der Liebe ist und bleibt als innerer Widerspruch im Charakter komisch.

Par la sangbleu! Messieurs, je ne croyais pas être
Si plaisant que je suis [1])

ruft Alceste selbst.

Die Komik des *Misanthrope* ist schon deshalb verfeinert, weil sie auf beide Seiten verteilt ist, auf Spiel und Gegenspiel. Die einzige Idealfigur, die der Éliante, wirkt auf der Bühne nur als blasses Bild. Im Lager der Sittenrichter sind Alceste und Arsinoë, ein weiblicher Tartuffe. Der Sache nach rechnet sich Molière wohl zu ihnen, aber nicht in der Form, die deshalb auch noch lächerliche Züge hat. Auf der anderen Seite steht zunächst der *Siècle corrompu* mit der abgefeimten Célimène, deren *joie de vivre* zur *licence* ausgeartet ist, dem Dichterling Oronte und den beiden lächerlichen Marquis. Sie beweisen, daß Alceste in der Sache Recht haben muß. Sodann stehen hier Philinte und die nicht lächerliche Éliante, eine Art Richtungslinie: ein feiner Gegensatz, der so recht Molières komische Kunst erkennen läßt. Philinte urteilt sachlich wie Alceste, bezw. Molière, aber er hat, wie dieser, auch ein Gebrechen, das ihm komische Züge verleiht. Er ist nicht nur Weltmann, sondern ein *doucereux*, der sich Oronte gegenüber

[1]) II, 6, 773/4.



der *complaisance* schuldig macht und wie die Marquis *complaisances*, *cérémonies*, *civilités*, *flatteries* pflegt. Hierdurch macht der sonst weise Philinte die Unnatur der Zeit mit und verfällt wegen dieser eigenen Willens- und Urteilslosigkeit ebenfalls der Lächerlichkeit.

Im Gegensatz zum *Tartuffe* und zum *Avare* ist die Komik im *Misanthrope* sehr abgetönt, diskret und lediglich in den Charakteren und ihrem Spiel zu suchen. Abgesehen von einigen technischen Mitteln im Gespräch (z. B. Alcestes *je ne dis pas cela*; *mais . . .*;[1]) dient nur Eine Szene der etwas kräftigeren Einstellung aufs Komische. Das ist die Briefszene des IV. Aktes. Sie folgt als verblüffende Unterbrechung dem erregten Auftritt zwischen Alceste und Célimène, einer Szene, die leicht den komischen Eindruck hätte verwischen können. Gerade jetzt kommt Dubois in einem seltsamen Aufzuge und appelliert an Alcestes Geduld, eben seine schwächste Seite. Die Hauptsache aber, den Brief, hat der Zerstreute vergessen. Das ist kein stilwidriger Scherz, wie Wolff meint, sondern dient der Hindeutung aufs Komische und ordnet sich organisch dem Stücke ein, das eine Komödie ist und sein will.

L'Avare.

Harpagon vergeht sich wie Tartuffe, Arsinoë, Dorante, Trissotin schwer gegen die Natur, das Göttliche in uns. Von sittlichem Vernunftleben und angeborener Güte ist in seinem ganz gemeinen, perversen Charakter nichts zu spüren. Mit seiner rigorosen, egoistischen Erziehungsmethode, die ins Extrem verfällt, erzeugt er bei seinen Kindern das andere Extrem: die *licence* und ihre Verachtung für den Vater.

Dabei ist keiner so wie er der Leidenschaft verfallen, die sich vor allem auf das Zusammenscharren des lieben Geldes erstreckt, von dem er schon genug hat. Alle Mittel

[1]) I, 2.



sind ihm dazu willkommen. Beim kleinsten Geräusch erschrickt er, unterbricht ein Gespräch, wittert Verrat und läuft in den Garten, um nach seinem geliebten Schatze zu sehen. Die Qualen, die er sich selbst bereitet, lassen ihn ganz toll werden und als vollendeten Narren erscheinen, der sich selbst über Wert und Ziel des Lebens täuscht. Im Monolog (IV, 7) kommt er hart an die Grenze des Möglichen.

Ganz im Gegensatz zu dieser ersten Leidenschaft steht eine zweite: die Liebe. Er, der 60jährige, ist zu der jungen Mariane in sinnlicher Liebe entbrannt und macht ihr in plumpster Weise den Hof. Es ist ein hochfeiner innerer, komischer Konflikt, wenn er, der die Liebe doch allenfalls als Spekulation, als Mittel zum Zweck gebrauchen dürfte, nach der armen Mariane verlangt. Dieser Zwiespalt kommt wunderbar in der 7. Szene des III. Aktes zum Ausbruch, wo er bei einer Einladung der Dame seines Herzens nichts anbietet, und der Sohn es desto reichlicher besorgt. Durch diese Liebe ist er vollends dem *aveuglement* verfallen, traut den plumpen Schmeicheleien der gewinnsüchtigen Frosine und läßt sich alles über Marianens Liebe zu ihm aufbinden. Als er jedoch vernimmt, daß sein Schatz gestohlen ist, da verstummt diese Leidenschaft gänzlich und macht einer anderen Platz: nur Geld! Seine Kassette birgt für ihn Sinn und Wert des Lebens; von ihr redet er nur. Dadurch, daß er sich um diesen Wert bringt, handelt er mit Willen und Überlegung aus Unverstand komisch.

Hier, wie überall, hat Molière im Ton der Komödie bleiben wollen. Zu einer Zwittergattung, gemischt aus Tragödie und Farce, die viele bei ihm suchen wollen, ist seine Kunst nicht hinabgestiegen. Der Stoff bot freilich des Widerwärtigen, Gefährlichen und Furchtbaren genug; doch wahrer Künstler sein, heißt sich vom Stofflichen freimachen. Es ist nicht möglich und nötig, hier all den Mitteln nachzugehen, durch



die Molière sein Werk in der komischen Grundstimmung festhält. Nur einige seien erwähnt. Molière läßt seinen Geizigen sehr reich sein. Seine Qual ist es, ein großes Haus machen zu müssen und jetzt obendrein ein großes Essen vorzubereiten. Er hat Diener, Kutsche, Pferde, aber in welchem Zustande! Alles, selbst sein Äußeres, steht in grellem Gegensatz zu dem, was man eigentlich bei seinem Reichtum erwarten sollte. Sein Geld zu vermehren, ist sein Ziel. Nach Wert oder Verwerflichkeit der Mittel fragt dieser verblendete Narr dabei nicht. So will er seinen Gästen möglichst billige, doch rasch sättigende Speisen vorsetzen, wie dicke Bohnen mit Speck. — Auch Wucher treibt er; doch hier kann seine Geldgier keinen Schaden anrichten, da der Borger sich als sein eigener verschwenderischer Sohn entpuppt. Es ist dies die Komik der verblüffenden Reduktion zweier auf eins. Als sich beide gegenüber stehen, wird selbst hier die Tragik sozusagen aufgesogen von der Komik. Die Überraschung ist groß, da das eingetreten ist, was beide möglichst vermeiden wollten. Sie sagen sich Schlag auf Schlag die Meinung; alles ist wieder gut für Harpagon, und der Zuschauer ist über eine peinliche, ja gefährliche Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn leicht hinweggesetzt. — Seine Tochter soll an einen alten Mummelgreis und Witwer *sans dot* verkuppelt werden. Élise hat sich aber ohne des Vaters Wissen Valère versprochen. Die Entdeckung müßte Harpagon sehr verdrießlich sein. Sie wird ihm aber in dem Augenblick gemacht, als er seiner Kassette beraubt worden ist. Alles, was Valère von seinem Schatz Élise sagt, bezieht der verblendete Harpagon auf seinen Geldschatz. Ein komisch wirkendes quiproquo ist die Folge. Als es sich schließlich aufklärt, entdeckt er wütend, daß er doppelt genasführt ist, und steht doppelt lächerlich da. Das Absurde bei Harpagon soll hervortreten in all seinen Taten und Reden und soll uns über ihn lachen machen. Diesem Zweck dienen



auch die vielen Bühnenscherze der Diener, besonders des Maître Jacques, dann die Figur der Frosine, die Mißverständnisse, Wortspiele, der Gebrauch des Stockes und dergleichen mehr, was komische Stimmung macht und erhält.

Der Stoff erforderte an manchen Stellen eine besonders starke Betonung des Komischen, besonders der Situationskomik, die ans Farcenhafte gemahnt. Wenn heute einige Kritiker in überfeinertem Gefühl die Gestalt eines Harpagon ihrem Wesen nach nicht mehr komisch finden können, höchstens in Äußerlichkeiten, so ist das ihnen und ihren ebenfalls zeitlich bedingten Weltanschauungen zuzuschreiben, nicht aber Molière. Dieser erkannte in jener Erscheinung Unwerte genug, die er auf der komischen Bühne dem Gelächter preisgeben mußte. Für Molière und im Sinne seiner Weltanschauung ist Harpagon eine komische Gestalt durch und durch, und bleibt es bis zum Schluß.

VI. (Schluß-) Kapitel.

Molières komische Kunst.

Wilhelm Dilthey sagt einmal: „Bei den großen Dramatikern wie Shakespeare und Molière ist der Kunstverstand allgegenwärtig, und auf gänzlicher Durchdringung des Theatralischen und des Poetischen beruhen ihre wunderbaren Wirkungen auf dem Theater" und „Daher finden wir in Dichtern, die auf der Bühne zu Hause waren, wie die griechischen Tragiker, Shakespeare und Molière den berechnenden Verstand untrennbar mit dem unwillkürlichen Schaffen verbunden".[1]) Durch diesen Kunstverstand, der aufs Komische gerichtet ist, gelingt es Molière, sich sogar ernste und spröde Stoffe und Figuren gefügig zu machen. Er taucht sie von Anbeginn in eine Lächerlichkeit, die ihnen während des ganzen Stückes anhaftet. Alles wird ihm Anlaß zu natürlichem, befreiendem Lachen, das von Herzen kommt und zu Herzen dringt. Man täte ihm und seiner Kunst das größte Unrecht, wollte man dies nicht anerkennen. Molière ist darin echter Gaulois. Das echte, warme Lebensblut einer besonderen Volks- und Gemütsart macht sich hier bemerkbar. Sind folgende drei Aussprüche, die drei Jahrhunderten französischen Geisteslebens angehören, nicht Eines Geistes?

[1]) Zellerband, S. 422.



Mieulx est de ris que le larmes escrire
Pour ce que rire est le propre de l'homme.

(Rabelais „Aux Lecteurs").

Ne songeons qu'à nous rejouir
La grande affaire est le plaisir.

(Molière „M. de Pourceaugnac" III, 8).

Je me presse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer.

(Beaumarchais „Barb. de Sév. I, 2).[1]

Alle drei könnten das Motto für Molières Komödie abgeben, denn sie enthalten den Grundton, auf den sein Werk gestimmt ist, bei dem ihm das Bild als Hauptsache, der Rahmen nur als Nebensache gilt. Durch diese *vis comica* wahrt er die künstlerische Einheit seiner Stücke und vermeidet entschieden Ernst, Rührung und andere Gefühle, die die Komik hemmen könnten. Zu einer Zwitterbildung wie die *comédie larmoyante* des XVIII. Jahrhunderts hat sein Schaffen sich nicht erniedrigt. Bei allem Menschlichen aber, das aus seinen Werken spricht, ließ sich das entfernte Drohen des Tragischen nicht ganz vermeiden. Deshalb war manchmal ein komisches Gegengewicht nötig, das sich immer dem Ganzen organisch einfügt. Wir verweisen hier auf das, was früher über Molière und sein Verhältnis zur Farce gesagt wurde. Dies Aufsaugen alles Tragischen, dies Abbiegen zur Komik hin, dies Festhalten des komischen Grundtones zeigt den großen komischen Künstler in Molière. Dabei wirft er alles Licht auf die komischen Charaktere im Mittelpunkt seiner Stücke. Eine gleichsam latente Fröhlichkeit liegt über allen Charakteren und Situationen. Oft ist wohl die komische Wirkung auf dem Theater etwas durch allzu positive Charaktere, Szenen und Reden, als die Richtungslinien der Komik, beeinträchtigt. Hier redet

[1]) Mit diesem bezeichnenden Leitwort erscheint noch heute der Figaro!



der Künstler und bildet nicht, wie er es soll. Hüten wir uns aber vor den Übertreibungen eines Stendhal, Weiss oder selbst Brunetière in seinen *Époques de a comédie de Molière,*[1]) daß im Grunde alles tragisch bei Molière sei und daß nur einige Farcenszenen anorganisch zu einem Drama gekommen seien. Die Zeit lieferte für diese groben Verkennungen den Gegenbeweis, den heute Sarcey[2]) und viele andere auf Grund der Erfahrung im Theater führen können. Molière hat die Grenzen seiner Kunst, wie er sie sich steckte, nicht überschritten.

[1]) *Études Critiques* VIII. — [2]) *Quarante ans de théâtre.*

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.

